البيان

مجلة أدبية ثقافية شهرية
تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت
العددان ٣٢٤ - ٣٢٥ يوليو - أغسطس ١٩٩٧

السمان والخريف بين الوطنية والخيانة

د. محمد البصير

الرواية السورية بين التقليد والأصالة

د. يعقوب البيطار

الشعر

حسن فتح الباب
سمير حسين
أحمد غراب

القصة

نيروز مالك
ليلى محمد صالح
أنيسة عبود

الحوار مع الروائي

حنا مينه
جان ألكسان

البيان

العددان 324 ـ 325 ـ يوليو ـ أغسطس 1997

مجلة أدبية ثقافية شهرية تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت

رئيس التحرير:

د. خالد عبد الكريم جمعة

سكرتير التحرير:

نذير جعفر

هيئة التحرير:

د. خليفة الوقيان

د. مرسل العجمي

ليلى العثمان

إسماعيل فهد إسماعيل

ثمن العدد

الكويت 500 فلس، البحرين 500 فلس، قطر 5 ريالات، دولة الإمارات 5 دراهم، عمان نصف ريال، السعودية 5 ريالات، سورية 75 ليرة، مصر جنيهان، المغرب 5 دراهم.

الاشتراك السنوي

للأفراد في الكويت 10 دنانير.
للأفراد في الخارج 15 ديناراً أو ما يعادلها.
للمؤسسات والوزارات في الداخل 20 ديناراً كويتياً.
للمؤسسات والوزارات خارج الكويت 25 ديناراً كويتياً أو ما يعادلها.

المراسلات

رئيس تحرير مجلة البيان

ص.ب 34043 العديلية ـ الكويت

الرمز البريدي 73251

هاتف المجلة: 2518286

هاتف الرابطة: 2510602/2518282

فاكس: 2510603

إشارات:

1 ـ المواد المنشورة في المجلة تعبر عن آراء أصحابها فقط. 2 ـ الأعمال الإبداعية والبحوث الأكاديمية تحال إلى مختصين كل في مجاله للبت في صلاحيتها. 3 ـ ترتيب مواد العدد يتم وفق اعتبارات فنية لا علاقة لها بمكانة الكاتب أو أهمية المادة. 4 ـ المواد المرسلة تكون خاصة بمجلة البيان وغير منشورة أو مرسلة لأي جهة أخرى. 5 ـ يفضل أن تكون المواد المرسلة للمجلة مطبوعة على الآلة الكاتبة ولا تقبل إلا النسخ الأصلية. 6 ـ أصول المواد المرسلة لا ترد إلى أصحابها، سواء نشرت أم لم تنشر. 7 ـ يرجى من كتاب المجلة تزويدها بنبذة عنهم مع أرقام هواتفهم وصور فوتوغرافية لهم.

LITERARY JOURNAL ISSUED
BY KUWAIT WRITERS ASSOCIATION
(324-325) JULY-AGUST 1997

Al Bayan

Editor-in- chief

Dr. Khaled Abdul-Kareem Juma

Editorial Secretary

Natheer Jafar

Editorial Committee

Dr. Khalifa Al-Wugayan

Dr. Mursel Alajmmy

Layla Al-Othman

Ismael Fahad Ismael

Correspondence
Should Be Addressed To:
The Editor:
<u>Al Bayan</u> Journal
P.0. Box: 34043
Audilyia -kuwait
Code: 73251
Fax: 2510603
Tel: (Journal) 2518286
2518282-2510602

عقدة التاريخ والجغرافيا

يعول نفر من الكتاب على التاريخ والجغرافيا في توكيد المفاخر للشعوب، أو نفيها عنها، أما منجزات الحاضر، أيا كان موقعها أو طبيعتها، فلا محل لها في صحيفة المفاخر. وهذه القاعدة ذات خطر جسيم، إذ إنها تقود إلى الغرور من جهة، والاسترخاء من جهة أخرى، اعتمادا على أن السلف حققوا من الانجازات ما يصح أن يبقى محل فخر الأجيال المتعاقبة، حتى يرث الله الأرض ومن عليها.

لقد استثمرت الجغرافيا في تقسيم أقاليم الوطن العربي إلى مراكز وأطراف. وتقع الجزيرة العربية - لدى البعض - في مقدمة الأطراف، على الرغم من كونها مهد العرب الأول، ومنها خرجت الهجرات المبكرة، التي أسهمت في تعريب الأقاليم الأخرى وبناء حضارتها، ومنها أيضا خرجت الرسالة التي وحدت العرب، وفتحت الأمصار، وأتمت تعريبها، وأقامت على أرضها حضارة باذخة، على حين تتحول الأقاليم التي يجوز تسميتها - جغرافيا - بالأطراف إلى مراكز.

كذلك فقد استثمر التاريخ، فأصبح كل حجر نقشه اليونان أو الرومان أو الفراعنة أو السومريون في الأقاليم التي استوطنوها، أو استعمروها إرثا عربيا محليا، يتغنى به المواطن العادي، حتى الساعة، ويعيش على وهم مفاده أن له دورا في تحقيق الانجازات الحضارية التي تمت قبل خمسة آلاف أو عشرة آلاف عام.

إن الوقوف عند حدود الجغرافيا يجعل للمكان - في ذاته - تميزا، لا يتوافر في سواه. كما أن التوقف عند حدود التاريخ يحد من الطموح إلى تجاوز ما كان، باعتبار ما تحقق من الخوارق، أو عجائب الدنيا السبع، التي يكفينا فخرا أن بعضها قام على أرضنا.

إن عجائب الدنيا الحقيقية، أو عجائب العصر الحديث، التي نحتاج إليها تكمن في القدرة على قهر الصعاب، وتحقيق التنمية التي تكفل للإنسان مستقبلا أفضل، فضلا عن حفظ كرامته وإنسانيته.

لقد استطاعت بعض أقاليم، ما يسمى بالأطراف، أن تستنبط المياه العذبة من باطن الأرض، أو من سواحل البحار، حين لم يقدر للطبيعة أن تنفحها بنعمة الأنهار الجارية، ثم اتجهت إلى الصحراء القاحلة فأحالتها حقولا تجود بالمحاصيل الاستراتيجية. كما استطاعت أن تطارد الأمية وتحاصرها، وتغرس في أراضيها منائر للإشعاع العلمي والثقافي - جامعات ومراكز أبحاث ومؤسسات ثقافية ذات أفق قومي. فضلا عن انتفاعها بمنجزات العلم والتكنولوجيا، في تطوير مرافق الحياة، وفي تنمية الإنسان، الذي يعد الثروة الحقيقية للأوطان.

لقد تحقق الشيء الكثير بفضل جهد الإنسان المعاصر، الذي عاش ويعيش في صراع دائم مع الطبيعة أو الجغرافيا، ينظر إلى حاضره وغده، ولا يحفل كثيرا بالاتكاء على سحر المكان أو الزمان. ولو شاء أن يفعل شيئا من ذلك لوجد في باطن أرضه الكثير الكثير مما يمكن أن يقال عن بُناة التاريخ والحضارات البائدة، ذات الجذور العربية الخالصة، ولو شاء أن يقلب صفحات التاريخ لوجد أن مراكز الحضارات السالفة كانت تضم مزيجا من العلماء القادمين إليها من شتى الأصقاع، وأنها لم تكن تميز بين عطاء ابن دريد العماني وابن خلدون المغاربي وأبي تمام الشامي وزرياب العراقي وابن سينا الفارسي وياقوت الرومي. ولم يكن أحد من هؤلاء العلماء يفخر بانتمائه القطري، أو يستهين بالآخرين، كما يفعل بعض كتابنا المحدثين في عصر التكتلات القومية وعصر ثورة المعلومات.

د. خليفة الوقيان

تنويه.. وترحيب

اعتبارا من العدد القادم ستصدر «البيان» كمجلة شهرية محكمة.. وبهذه المناسبة يسعدها أن ترحب بانضمام الهيئة الاستشارية إلى أسرتها والمكونة من الأساتذة:

- د. خلدون النقيب
- د. رشا الصباح
- د. سعد مصلوح
- د. سليمان الشطي
- د. عبد المالك التميمي
- د. غانم هنا
- د. محمد رجب النجار

في هذا العدد

■ دراسات ومقالات: 6

● السمان والخريف بين الوطنية والخيانة .... د. محمد البصير 7
● برج السعود وإشكالية العلاقة بين الروائي والتاريخي .... د. عبد العالي بوطيب 33
● الرواية السورية بين التقليد والأصالة .... د. يعقوب البيطار 42
● السلوكية الظاهرية في قصص حسيب كيالي .... محمد شويحنة 50
● المعري بين الدين والتدين .... محمد سليمان حسن 63
● تساؤلات ما بعد ألفية المعري .... خالد رستم 70
● عبدالله سنان وشعر الأطفال .... فاضل خلف 76
● جوانب من مأزق النقد العربي .... عبد الرحمن حمادي 81

■ الحوار مع الروائي: 88

● حنا مينه .... جان ألكسان

■ الشعر: 96

● أجنحة العاصفة .... د. حسن فتح الباب 97
● أزهار الروح الأسيرة .... محمد وحيد علي 107
● بوابات البحر .... سمير حسين 109
● من بكائيات الصوت الثاني .... أحمد غراب 112
● قصيدتان من أنتوني ثويت .... ترجمة: يوسف عبد العزيز 115

■ القصة: 118

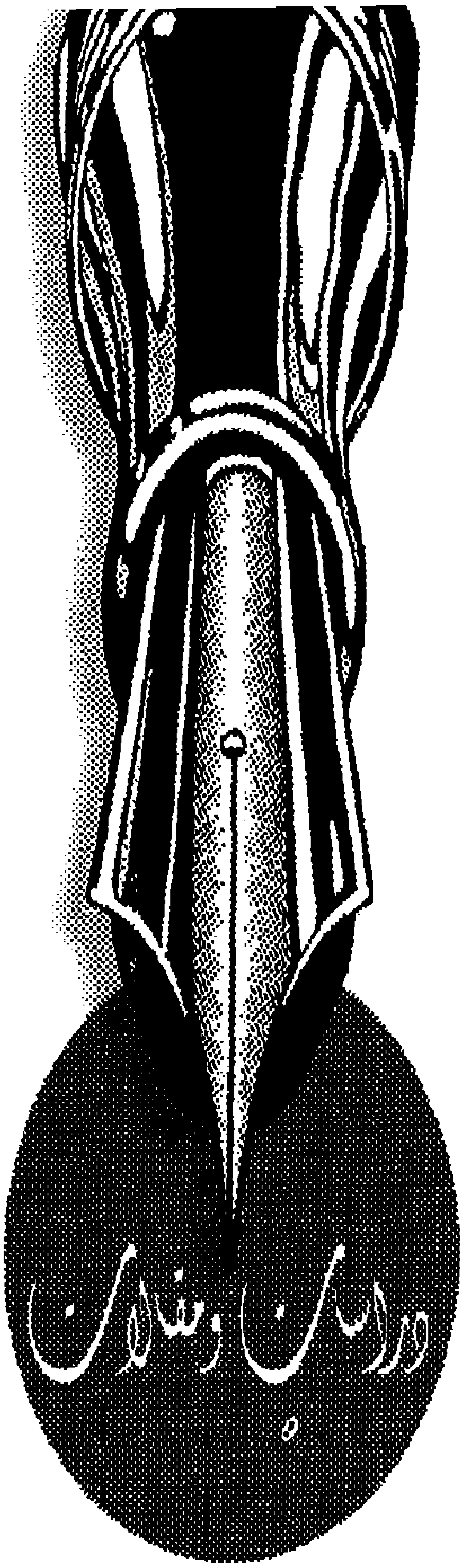
● ذات صباح وهي تمطر .... نيروز مالك 119
● شجرة الشط .... أنيسة عبود 123
● ليلة دافئة ليوم بارد .... مها محمد الرشيد 127
● الليل الباقي .... ليلى محمد صالح 132
● رائحة الحليب .... خليل صويلح 135
● الموت.. ظل الحب .... جابرييل ماركيز 137
ترجمة: سيد عبد الخالق

■ قراءات: 145

● الأرض اليباب .... د. أحمد زياد محبك 146
● ثريا البقصمي في «رحيل النوافذ» .... أحمد دوغان 153
● «لونجة والغول» الرمزية بظلال كلاسيكية .... بوزيد حرز الله 158
● ماركس بين نهاية التاريخ وتفكيكية ديريدا .... عمر كوش 162

■ عواصم ثقافية: 168

● دمشق .... علي الكردي 169
● موسكو .... د. أشرف الصباغ 172



□ السمان والخريف بين الوطنية والخيانة	د. محمد البصير
□ برج السعود وإشكالية العلاقة بين الروائي والتاريخي	د. عبدالعالي بوطيب
□ الرواية السورية بين التقليد والأصالة	د. يعقوب البيطار
□ السلوكية الظاهرية في قصص حسيب كيالي	محمد شويحنة
□ المعري بين الدين والتدين	محمد سليمان حسن
□ تساؤلات ما بعد ألفية المعري	خالد رستم
□ عبدالله سنان وشعر الأطفال	فاضل خلف
□ جوانب من مأزق النقد العربي	عبدالرحمن حمادي

السمان والخريف بين الوطنية والخيانة

بقلم الدكتور
محمد البصير / الجزائر

قبل أن نتناول هذه الرواية بالنقد والتحليل والمناقشة لابد أن نشير إلى أوجه الشبه الموجودة بين هذه الرواية وبين رواية أخرى للمؤلف نفسه، هي رواية «اللص والكلاب»، إنهما يتشابهان شكلا ومضمونا، وكما هو معروف تأتي رواية «السمان والخريف»(١) مباشرة بعد رواية «اللص والكلاب» وتشترك هاتان الروايتان في خصائص ومميزات فكرية وفنية فلسفية وعقائدية وصوفية.. الخ. كما أنهما تركزان على شخصية واحدة رئيسية تتمحور حولها كل المواقف والأحداث والأفكار والمشاعر والأحاسيس والمطامح والأماني والأحلام.

فالروايتان إذن تكمل الواحدة منهما

الأخرى. وتعالجان تقريبا نفس المشكلة: مشكلة الثورة، مشكلة صراع الفرد ضد المجتمع. وتشترك الشخصيتان الرئيسيتان في سمة الثورية والتمرد. فكلاهما ثار على طريقته الخاصة، وكلاهما ذاق مرارة السجن والمطاردة. وكلاهما لجأ إلى التصرف عندما ضاقت به سبل الحياة. وكلاهما احتمى بمومس يدفن أحزانه وآلامه في صدرها. وكلاهما أنكرته ابنته. وكلاهما عاش حياة القلق والخوف والتوجس والغربة. إلا أن نهايتهما تختلف باختلاف طريقة كل منهما ونظرته إلى الحياة والمجتمع. فسعيد مهران كانت نهايته مأساوية حيث ثار وحيدا وقتل وحيدا!!

أما عيسى الدباغ فكانت نهايته متفائلة فقد جاهد وناضل وكافح الاحتلال الأجنبي، وكان يشرف على جماعات كبيرة من الفدائيين تحارب الانجليز مطالبة بالحرية والاستقلال، إلا أن قيام ثورة يوليو ١٩٥٢، أبعده عن النضال الثوري والكفاح المسلح. وعزل من منصبه، فعاش الغربة والتقوقع على الذات، ولكنه لم يلبث طويلا وخرج من عزلته الخانقة وأزمته الحادة بفضل إرادته القوية وعزيمته الفولاذية خرج منتصرا على نفسه من معترك الحياة ودنيا الناس والاندماج في المجتمع الجديد!

وهكذا تتكامل الروايتان رغم الأسهم المتعارضة فهما تقدمان توازنا مطردا، إحداهما تكمل الأخرى، نرى الأضواء في «اللص والكلاب» سلطت على الزوايا المختلفة، أما هذه الرواية فتسلط الضوء على الفرد المعزول والمعدوم الدور اجتماعيا، وتبعا لهذا الهدف. هدف الكشف عن دخيلة الفرد المعزول عن المجتمع، ودراسة أبعاد نفسيته والمتغيرات الحادثة له.

الرواية زمنيا متميزة عن كل روايات هذه الفترة فهي الوحيدة التي يتسع زمنها إلى سنوات، تبدأ مع حريق القاهرة في أوائل عام ١٩٥٢ وتمتد إلى ما بعد عام ١٩٥٧»(٢).

تبدأ أحداث رواية «السمان والخريف» بحريق القاهرة بإيعاز من الملك والانجليز وعملائهما الذين تآمروا على إسقاط حكومة الوفد التي ينتمي إليها عيسى وبينما كان عيسى عائدا من مهمة تحريض الفدائيين على محاربة الاحتلال الانجليزي وجد القاهرة تشتعل نارا ودخانا وخرابا فامتلكه الخوف والذعر، وصرخ من أعماقه لهول الصدمة قائلا: «ثمة خطر يتهدد صميم حياتنا، يتهددنا نحن لا الانجلين، يتهدد القاهرة والمعركة القائمة في القنال، والحكومة ويتهدده هو باعتباره جزءا من هذه الحكومة، هذا الطوفان سيقتلع الحكومة والحزب وشخصه في النهاية»(ص٧).

وقد اعتقد عيسى جازما أن المؤامرة المحكمة تطل برؤوسها، وأن الاحتلال الانجليزي قد أحكم قبضته الحديدية على القاهرة مصمما على تدميرها فوق رءوس أهلها مستعملا كل وسائل الفتك والدمار والخراب على أيدي أذنابه تنفيذا لمخططاته الجهنمية في قمع وإذلال الشعب المصري الذي رفض أشكال السيطرة الأجنبية. وهنا كشفت له الخيانة عن وجهها البشع إذ «لبد رجال عند الأركان في الشوارع الرئيسية يحرضون: احرق. خرب. يحيا الوطن. تفحصهم باهتمام وحنق. ود لو يستطيع أن يقمعهم. ولم يمكنه التيار المتضارب من الوقوف قبالتهم لحظة. إنهم وجوه غريبة لا هي من حزبه ولا من الأحزاب الأخرى. إنها وجوه غريبة تفوح

منها رائحة الغدر. وخيل إليه أن في الجو رائحة عفنة أشد كآبة من الدخان وزفر مع اليأس والذهول غضبا»(ص ٨).

وقد كان عيسى يدرك جيدا تلك الدسائس والمؤامرات والمكائد التي يحيكها تحالف الملك مع الانجليز لضرب القوى الشعبية والوطنية في مصر بكل قسوة ووحشية، وبدت له الحقيقة جلية واضحة حين أكد قائلا في مرارة وألم: «حريق القاهرة أثبت أن الخونة أقوى من الحكومة والشعب معا»(ص ٢٦).

في رواية «السمان والخريف» يبدو بطلها عيسى الدباغ الذي كان يجاهد ضمن حزبه الوفد ويحارب قوات الاحتلال الأجنبي وعملائه. وذاق مرارة السجون والمعتقلات وتجرع أنواع التعذيب. وكان يتأرجح بين الصعود والهبوط في وظيفته الحكومية وما لبث أن تقلد منصب مدير مكتب وزير. وكان مرشحا لمنصب وكيل وزير وربما كان يطمح لمنصب وزير. ولما قامت ثورة يوليو ١٩٥٢ عزلته من منصبه وانحدر من القمة إلى الحضيض ولمعرفة هذا السقوط المريع نفسح المجال لأحد النقاد يوضح لنا ذلك قائلا: «بدأ حياته السياسية مجاهدا مخلصا ـ كحزبه ـ ثم ما لبث أن اعتوره الفساد الذي أصاب الحزب، فأقبل يشارك في الحكم ويعوض ما أصابه من السجن والاضطهاد والحرمان، فعرف الرشوة وعرف استغلال النفوذ. فكان من الطبيعي أن تحيله لجان التطهير إلى المعاش مع من أحالت بعد قيام الثورة»(٣).

ليس من السهل على عيسى أن يتقبل التغيير الجذري الجديد الذي لم تتضح معالمه وتتبلور رؤيته. وفي ظل هذه الأوضاع المستجدة عرف عيسى مرحلة التحول بكل ما تنطوي عليه من تناقض سياسي واجتماعي واقتصادي وهي تناقضات لابد أن تنشأ عن معاناة التغيير.

وكان عيسى يرى نفسه عاجزا عن تحقيق أهدافه وطموحاته ورغباته لذلك ينبغي التأكيد هنا على حقيقة هامة وهي أن هذه التغيرات المستجدة قد اقترنت في نفس البطل بأزمة ذاتية معينة زلزلت كيانه وبددت أحلامه وحطمت توازن قيمه ونظرته إلى الأشياء من حوله فأحس بالأرض تميد تحت قدميه وبأنه وحيد بائس مهزوم ضائع، وأن ضياعه هذا قد عمق أزمته وعزلته عن العالم من حوله، لأنه رأى عالما مختلفا عن عالمه بل متناقضا معه. «وكان قيام الثورة بداية للقلق والتردد بعيدا عن صنع الحياة الجديدة التي لم يعد له فيها مركز الصدارة. انطلقت الأحداث حتى غادر الملك البلاد، وشهد عيسى ذلك في الاسكندرية ورأى بعينه تحركات الجيش، كما رأى المظاهرات الصاخبة، وعانى طوال الوقت من عواطف متضاربة أطاحت به في دوامة ما لها من قرار»(٤).

والواقع أن عيسى يرفض منذ البداية العهد الجديد الذي كان يتألم منه ويضيق به ويسخط عليه أشد السخط لأنه لم يكن يتصور أبدا أن الأمر سيتم بهذه السرعة وعلى هذه الصورة. وانطلاقا من هذا الموقف اجتاحته الدهشة والحيرة والتساؤل خوفا من مجابهة الواقع ومواجهة الحقيقة بعد أن فقد القدرة على التكيف مع الأوضاع المستجدة وما ترتب عليها من خسائر فادحة مني بها عيسى في منصبه الرفيع وجاهه العريض. وهنا بدأ القلق يساوره والشك يزحف إلى نفسه. وظل التذمر قائما والتململ حاصلا بين عقله وقلبه. ونجم عن ذلك

إحساسه بالقلق والغربة والضياع؟!

وعندما قامت ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ أطاحت بالملك وحلت الأحزاب وانقلبت الموازين رأسا على عقب وتغيرت الأوضاع تماما. فعزل عيسى من منصبه فيما عزل من أفراد حزبه أثناء عملية التطهير التي أبعدت الباشوات والبهوات وكل ما له صلة بالعهد القديم من قريب أو بعيد. ومن هنا أصبح التكيف مع العهد الجديد ليس بالأمر السهل كما يبدو للوهلة الأولى. وقد بدا واضحا أن عيسى قد أصبح غير مرغوب فيه في النظام الجديد فاعتزل السياسة وانطوى على نفسه يجتر آلام الماضي ويتجرع مرارة الحاضر. «إن المؤلف قد رسم شخصية عيسى رسما حقق فيه الخصائص الفنية والموضوعية فجعله ممثلا صادقا للوفديين بكل مزاياهم وكل سوءاتهم، بل لعله جعله رمزا كاملا للحزب كله بما في ماضيه من أمجاد قديمة، ثم ما تلاها من انحرافات وتطورات مازالت ماثلة في الأذهان»(٥).

في هذا الجو الصاخب العنيف الذي يتخلله الرعب والقهر عاش عيسى إبان أزمته حياة العجز والإحباط واليأس. غير أنه من خلال مواقفه وأفكاره وتصرفاته يبدو أن هول الصدمة العنيفة لم يحطمه نهائيا وصمد أمام الزوابع والأعاصير. وظل يحتفظ بشخصيته القوية وكيانه الصلب المتميز. وفي ظل هذه المتغيرات السريعة قرر الرحيل إلى الاسكندرية هربا من جحيم القاهرة حيث كان يلازمه فيها سوء الظن بالثورة وعدم الثقة في رجالها.

ويقارن أحد الدارسين بين رحلة عيسى ورحلة السمان إلى الاسكندرية فيلاحظ أوجه شبه كثيرة بينهما في هذا المجال فكتب يقول: «فالرواية تبدأ في اللحظة التي ارتفعت فيها شبكة مفاجئة في وجه عيسى النازح من صقيع طبقته ـ البورجوازية الصغيرة ـ إلى طبقة أعلى، طبقة يعتقد أنه سيجد في فيئها الشمس والدفء والطعام. ارتفعت هذه الشبكة في شكل أحداث مفاجئة عديدة أوقفت قطار حياته المتوجه إلى مقعد الوزارة. ومن الواضح على طول أحداث الرواية أن عيسى لم يفهم بوعي أو عمق حقيقة هذه الأحداث. ولم يضع يده على حقيقة التناقضات التي يتحرك الواقع بفاعليتها إذ أن كل الأحداث قد فاجأته. ولم يجد إطلاقا أي مبرر لحدوث معظمها، وإن كان هو نفسه قد عاد في بداية الرواية من رحلته الاستكشافية لخطوط القتال الأمامية في حرب ١٩٥١ الفدائية، وهو يعاني من التمزق بين فهمه للدور الوطني الذي تلعبه حكومته وبين حقيقة موقف هذه الحكومة مع حركة الجماهير الكفاحية»(٦).

ومن خلال السياق العام للرواية تبرز لنا شخصية عيسى الدباغ شخصية مجاهدة ترأس مجموعة كبيرة من الفدائيين الذين يحاربون الانجليز والملك والخونة في محاولة لتطهير البلاد من كل أجنبي دخيل. وكان عيسى يتفقد من حين لآخر سير المعركة وما يحتاج إليه الفدائيون وأثناء زيارته التفقدية للثوار طلب منه أحد الشباب الثائر مزيدا من الأسلحة لتكثيف العمليات الفدائية ضد الاحتلال الأجنبي وعملائه.

«ـ أين أنتم؟ أين الحكومة؟ ألستم أنتم الذين أعلنتم الجهاد؟!

فقال في حرج شديد:

ـ بلى، ولهذا تجدني أمامك في هذا الخلاء..

فصرخ في غضب أشد:

ـ نريد سلاحا، لم تقترون علينا؟!

ــ اليد قصيرة، وموقف الحكومة دقيق». (ص ٥، ٦)

وعندما سأله الباشا بعد عودته من زيارة قام بها للفدائيين «كيف وجدت الحال هناك؟ أجاب عيسى:

الشبان في غاية من الحماس ولكنهم في حاجة ماسة إلى السلاح». (ص ١٢).

وفي مكان آخر من الرواية أكد عيسى على أن سير العمليات الفدائية ناجح جدا وأن ــ الروح الوطنية عالية جدا، أما أعداؤنا فيقولون إننا افتعلنا معركة لنشغل الناس بها عنا. فانحرف جانب فيه في احتقار قائلا:

ـ سيجدون دائما ما يقولونه، أوغاد.. أوغاد..». (ص ١٢، ١٣).

وكان عيسى يجاهد بحماس فياض أملا في أن يخرج الانجليز ويطرد الملك من البلاد. وفي غمرة نشاطه الثوري فاجأه حريق القاهرة فتأكد أنه من تدبير الاحتلال الانجليزي وأعوانه من خونة وعملاء. فصرخ من أعماقه متألما ـ الويل لمن تسول له نفسه العبث بجهادنا!

فلم يبد الحماس في وجه الباشا ولا التفاؤل واكتفى بأن قال:

ـ هذا يوم خطير له ما بعده.. (ص ١٧).

وفي مجال العمل السياسي فقد تعرض عيسى للسجن والتعذيب والمطاردة والاعتقال والتوقيف عن العمل نظرا لمواقفه الوطنية والثورية المعادية للانجليز والملك. فعيسى مناضل كبير وسياسي عنيد يرفض الذل والاستكانة، وكل أنواع الظلم والقهر والاستعباد. وهو دائما يكرر بكل فخر واعتزاز مقولته: «أنا صديق عتيد لهراوات البوليس وزنزانات الأقسام والرفت والمطاردة». (ص٣٨).

وكانت أحواله السياسية مضطربة وغير مستقرة في مصر لكثرة الدسائس والمؤامرات التي كان يحيكها الاحتلال. فما تكاد تقام حكومة حتى تسقط وتحل محلها حكومة أخرى موالية للانجليز والسراي وبقيام هذه الحكومة تنتشر الرشوة ويعم الفساد، والظلم والاضطهاد. وفي هذا المضمار يقول عيسى «ـ من العجب أننا لا نكاد نستقر في الحكم عاما حتى يقذف بنا خارجه، أربعا، ونحن، نحن الحكام الشرعيون ولا حكام شرعيين غيرنا في البلد». (ص ٢٠).

وعيسى يعتقد اعتقادا جازما أن حزبه هو حزب المثل العليا والقيم السامية الرفيعة حزب النزاهة والإخلاص، وحزب الجهاد والثورة الذي يكافح باستمرار لتحرير البلاد من كل أجنبي دخيل وفي هذا المعنى يؤكد عيسى قائلا: كنا حزب المثل الأعلى، حزب التضحية والفداء، حزب النزاهة المطلقة. حزب «كلاً ثم كلاً» أمام كافة المغريات والتهديدات. كنا كذلك قبيل ١٩٣٦ فكيف أدركت روحنا الطاهرة الشيخوخة؟ كيف تدهورنا رويدا رويدا حتى فقدنا جميل مزايانا؟ وها نحن نقلب أيدينا في الظلام يملأنا الشّجن والشعور بالإثم فواحسرتاه». (ص ١٩٥).

وهكذا تبرز لنا شخصية عيسى الدباغ شخصية ثورية مناضلة مكافحة تعمل على تحرير بلادها بكل تحد وإصرار، وتحارب الاحتلال الأجنبي، وكافة أشكال السيطرة والاستغلال. زيادة على ذلك فإن شخصية عيسى طموحة إلى أبعد الحدود وهي «تمثل نموذجا للشباب المثقفين قبل الثورة ممن وهبوا قدرا من الذكاء والوطنية فانخرطوا في صفوف الأحزاب ليحققوا مآربهم الذاتية، وليرضوا الجانب الوطني».

وهذه الشخصية تجمع ملامح

شخصيات نجيب محفوظ السابقة، فمنها سمات فهمي في «الثلاثية» ومن صابر في «الطريق»، بل ومن عمر بعد ذلك في «الشحاذ»(٧).

وإذا كان عيسى الدباغ قد خاض معارك كثيرة ضد قوى الاحتلال الأجنبي وعملائه بغية تحرير بلاده من نير الظلم والفساد والاضطهاد، فإنه من ناحية أخرى خاض معارك سياسية ضمن حزبه ضد الأحزاب الأخرى. واستمر يكافح ويناضل على كافة المستويات الثورية والسياسية والحزبية دون هوادة. وظل كذلك حتى قامت ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢، فعزل من منصبه واعتزل السياسة نهائيا ولم يستطع التكيف مع العهد الجديد ولم يحاول الانخراط في صفوف الثورة كما فعل غيره من الانتهازيين.

«وظل عيسى معاندا محتفظا بولائه القديم، رغم اقتناعه ببعض ما قامت الثورة من أعمال كان يتمناها هو والشباب من أمثاله، كقيام الجمهورية، والإصلاح الزراعي. فتكون النتيجة أن ينزوي أو يخرج عن دائرة الضوء ليعيش على حافة الحياة عيشة معطلة أو عاطلة»(٨).

وهنا احتدم الصراع العنيف بين عقله وقلبه، فعقله مع الثورة وقلبه ضدها. وظل يعاني التمزق النفسي وانقسام الشخصية. قال عيسى بعد تأمل:

- الحقيقة أن عقلي يقتنع أحيانا بالثورة ولكن قلبي دائما مع الماضي، والمسألة هل يمكن التوفيق بين عقلي وقلبي؟!

ويستطرد عيسى قائلا بحزن:

— ولذلك فحتى لو حظيت بعشرات الأعمال فسوف أظل بلا عمل. (ص ١٣٩).

ونجده في موضع آخر يخاطب نفسه قائلا: «والأدهى من كل شيء أنك وإن كرهت العهد الجديد بقلبك فإنك لا تستطيع أن ترفضه بعقلك». (ص ١٠٠).

وحول الصراع العنيف القائم بين عقل عيسى وقلبه ومعاناة ذلك الصراع النفسي وانقسام الشخصية لدى عيسى كتب أحد الباحثين محللا ذلك بقوله: «فالتمزق يلح عليه في اللحظات الحاسمة حينما يجد عاطفته تقترب أكثر من عقله، ويغلب العام على الخاص في نفسه بدرجات متفاوتة فيصغي مثلا إلى نبأ إعلان الجلاء حلمه القديم، بارتياح مشوب بالغيظ لا لشيء إلا لأنه لم يتحقق على يد حزبه. ويحاول أن يبرر الموقف كله فيقول إن الجلاء نتيجة لجهادهم السابق وانه ثمرة الماضي. إن مشكلة الدباغ الحقيقية تبدأ من هذه النقطة، وقدرته على البداية من جديد إنما تعتمد على حركة الاتحاد بين عقله وعاطفته، فعندما يجتمعان في نقطة واحدة، فهذه النقطة هي المرتكز الوحيد لانطلاقته الجديدة»(٩).

والواقع أن عيسى نفر نفورا شديدا من جميع الأعمال سواء أكانت في القطاع العام أم في القطاع الخاص. لأنها كانت في رأيه لا تشجع طموحه الشخصي الذي ليس له حدود! وهو لا يرغب في منصب أقل من منصب وزير أو على الأقل تقدير منصب نائب وزير وإلا فلتذهب كل الوظائف إلى الجحيم، ونتيجة لعدم حصوله على هذا المنصب، المنصب الرفيع. انغمس في الخمر والجنس والقمار لينسى همومه ومعاناته!! وظل يمقت الثورة ورجالها حتى فاجأه الراديو معلنا نبأ تأميم قناة السويس! حينئذ ارتفعت حرارة اهتمامه الخامد لدرجة الغليان لهث في لهفة كأيام زمان. وما لبث أن

أغرقه مد الحماس الذي اجتاح الجميع. واعترف بذهول إنه عمل كبير حقا لدرجة أنه لا يصدق. (ص ١٥٨، ١٥٩).

وقد أثار تأميم قناة السويس، والعدوان الثلاثي على مصر في نفس عيسى الدباغ ذكريات الجهاد والنضال والكفاح الذي كان يخوضه أيام كان حزبه الوفد في أوج نشاطه وقمة ازدهاره. وكان في ذروة حماسه الثوري والوطني. وحين برز هذا الحدث بعث في نفسه حماسا جديدا وفكر جديا أن ينضم إلى صفوف المقاتلين فيحارب معهم جنبا إلى جنب قوات العدوان الثلاثي دفاعا عن الوطن وذودا عن الثورة وتمسكا بالحرية وقد «تحرك في أعماقه نبع للحماس أوشك أن يدفعه إلى التضحية.. وخيل إليه أن الحاجز القائم بينه وبين الثورة يذوب بسرعة لم تخطر له ببال من قبل» (١٧٦).

هذا وقد اهتم نجيب محفوظ بتصوير الصراع الداخلي الذي يمزق نفسية عيسى عندما شنت قوات العدوان الثلاثي هجوما عنيفا على مصر ومحافظاتها وأيقن أن الخطر أصبح يهدد مصر وثورتها بل أصبح يهدد حريتها واستقلالها ومن هنا استعد للتضحية دفاعا عن مصر اعتقادا منه أن الحياة تهون في سبيل الوطن. وقد «انفعل بالنبأ لحد الهذيان ودار رأسه بالأفكار حتى أصابه الدوار. أجل تأرجح مصير الثورة في الميزان ولكن انفجر شعوره الوطني فطغى على كل شيء. غضب الغضبة الجديدة بالوطني القديم الذي يكاد يدركه الموت. الوطني القديم الذي تعذب بالرغم من تلوثه من أجل مصر. تشبثت قدماه بحافة الهاوية التي تهدد وطنه بالضياع»(ص ١٦٠).

وقد حرص نجيب محفوظ أن يبرز المفارقة الصارخة بين عيسى الدباغ وإبراهيم خيرت أو بعبارة أدق أن يبرز دور الوطني المخلص ممثلا في عيسى ودور الانتهازي الخائن ممثلا في إبراهيم خيرت فعيسى الذي ظل يجاهد ويقاوم الاحتلال الاجنبي قبل الثورة. وحين قامت الثورة رفض أن ينضم إليها وأصر إن يبتعد عن السياسة ورجالها كما سبق أن أشرنا إلى ذلك. لكن حينما رأى أن الثورة في خطر وأن الوطن مهدد من العدوان الثلاثي استعد للدفاع عن الثورة والوطن ولو بالتضحية بالنفس. بينما إبراهيم خيرت استطاع أن يتسلل إلى صفوف الثورة وأن يتسلق الوظائف المرموقة في أجهزة الدولة، وهو في نفس الوقت يحاول نسف الثورة وتفجيرها من الداخل ويخطط لتخريبها بكل الوسائل متعاونا مع أعداء الثورة في الداخل والخارج وكان يردد باستمرار عبارة «الحقيقة أنه لا قيمة لإنسان اليوم مهما علا شأنه نحن بلد الفقاقيع». (ص ١٣٧).

وهو يقول بصريح العبارة عن الثورة التي يمدحها بمقالاته في عدة صحف مداهنة وتملقا ونفاقا، يقول عن هذه الثورة بينه وبين أصدقائه إنها احتلال جديد. وقد ابتهج إبراهيم خيرت ابتهاجا كبيرا عندما شنت قوات العدوان الثلاثي هجوما على مصر معتبرا ذلك نصرا محققا لرجال عهد ما قبل الثورة الذين سوف يمسكون بمقاليد الأمور من جديد بعد هزيمة الثورة وطرد رجالها. وقال لأصدقائه والفرح يملأ قلبه متشفيا في الثورة «سوف تكون هزيمة سطحية تخلصنا من جيش الاحتلال الجديد، ثم تجبر إسرائيل على التراجع وربما الاكتفاء بالاستيلاء على سيناء، وإعادة الحالة في مصر إلى طبيعتها. وعندما يتساءل عيسى قائلا: «ألا يعني هذا الرجوع إلى النفوذ

الغربي يرد إبراهيم خيرت هو على أية حال خير مما نحن فيه»(١٦٦).

ولم يقف الأمر عند هذا الحد بل لقد زود إبراهيم خيرت وأصدقاؤه قوات الاحتلال بأسرار الثورة وخفاياها، وقد عمدوا إلى كل الوسائل التي تثبط العزائم والهمم تمهيدا للإطاحة بالثورة وعملا على هزيمة رجالها واستسلامهم للأعداء وقد نشط إبراهيم خيرت في نشر الإشاعة مؤكدا قرب هزيمة الثورة؟!

«- إن هي إلا ساعات ثم تنتهي المأساة!

- بعض رجالنا يقابلون المسؤولين في هذه اللحظة ليقنعوهم بالتسليم لإنقاذ ما يمكن انقاذه!.. نحن في حالة تهون معها الهزيمة». (ص ١٧٦، ١٧٧).

وكان العدوان الثلاثي على مصر عام ١٩٥٦ بمثابة المحك الحقيقي الذي كشف بما لا يدع مجالا للشك من هم أصدقاء الثورة الحقيقيين ومن هم أعداؤها الحقيقيون. من هم مع الثورة، ومن هم ضدها. وقد كان عيسى حقا مع الثورة في أوقات الشدة.

فعيسى الدباغ رفض «ويرفض أن ينضم لطابور المنتفعين بالثورة ممن خلعوا جلودهم القديمة من رجال الأحزاب وانضموا لطابور الانتهازية الطويل، أو دقوا طبول النفاق في موكب النفاق»(١٠)

والملاحظ أن المؤلف قد أبرز بكل وضوح موقف عيسى الدباغ الذي تحول من السلبية إلى الإيجابية الفعالة مركزا على جوهره النقي وثورته الصادقة وإخلاصه الشديد لوطنه الذي وصل إلى حد التضحية بالنفس دفاعا عن الوطن، هذا الوطن الذي تآمر عليه الأعداء محاولين إلحاق الهزيمة بالثورة والإطاحة برجالها. والعودة إلى عهد النفوذ الأجنبي والحكم الملكي والإقطاع والرأسمالية. لكن ذلك لم يتم بفضل الثوريين الحقيقيين والوطنيين المخلصين الذين يجعلون المصلحة الوطنية فوق كل اعتبار. «إن هذا الاكتراث محك خطير، ونحن نقرأ بين سطور الرواية، ومن سياقها ما يفيد بحق أن مصر في حاجة شديدة إلى أبنائها المكترثين، حتى وإن أخطأوا كثيرا، حتى وإن ضلوا أحيانا. أما غير المكترثين من أبنائها - وبناتها - فهم مصاصو دمائها وألد أعدائها»(١١)٨

حقا «إن هذه النصوص المتعاقبة تبين نقطة الضوء في موقف عيسى الدباغ الحقيقي، وهو مرتكز على الاتصال بين ثورتين، وتجاوز السلبيات. لذلك كان ضمير الثورة يمثل دعوة مستمرة لعيسى كي يعود إلى أحضان المجتمع الجديد»(١٢).

وإذا ما انتقلنا من العام إلى الخاص من الموقف الثوري الذي كان يمارسه عيسى قبل الثورة وأثناء العدوان الثلاثي على مصر، إلى موقف عيسى من العهد الجديد الذي أزاحه من وظيفته السامية وأحاله إلى البطالة التي حوّلت حياته إلى جحيم تستعر فيه نيران الشقاء. وقد أيقن الآن أنه قضى عليه بأن يعاني التاريخ في إحدى لحظات عنفه حين ينسى وهو يثب وثبة خطية مخلوقاته التي يحملها فوق ظهره فلا يبالي أيها يختل توازنه فيهوي»(ص ٥٧).

لقد كان عيسى يعاني التناقض والتوتر النفسي والتوتر العصبي حيث حكم على نفسه باليأس والضياع، وقد أفرغ حياته من أي محتوى إيجابي فعال وجعلها مجدبة قاحلة خالية من كل عمل حكومي ونشاط سياسي. وكان سبب ذلك هو الصدمة العنيفة التي هزته من

الأعماق حيث عزل من وظيفته وحرم من خطيبته ومنع من نشاطه السياسي وفقد كل دور فعال. وكان قبل قيام الثورة مجاهدا كبيرا وسياسيا خطيرا وثوريا بارزا قد مارس شتى ضروب المقاومة والكفاح. وكان محافظا على نقائه الثوري إلى النهاية وحول حالة عيسى قبل قيام الثورة وأثناءها يصرح نجيب محفوظ في حوار له قائلا: «أما عيسى فقد عاش أول حياته منسجما ولكن قوة الثورة نحته، وهدفه هو الانتماء المنسجم مع ذاته. لم تكن حياة عيسى لتصبح مشكلة لو انه استطاع الانتماء للمجتمع الجديد، لو وجد قيمة يؤمن بها بالعقل والقلب، وتنسجم في نفس الوقت مع المحيط في حالة تغيره»(١٣).

ولعل من أهم الدوافع والأسباب التي جعلت عيسى يرفض رفضا قاطعا العمل مهما كان نوعه مع جهاز السلطة الحاكمة في العهد الجديد الذي يرفضه جملة وتفصيلا لعدم تكيفه معه هو أنه لا يحبذ العمل إلا مع حزبه العتيد.

وقد رفض عيسى إلحاح ابن عمه حسن الذي أغراه بمنصب عمل في الجهاز الحكومي الجديد لكن محاولته فشلت ولم تلق أية استجابة لدى عيسى اعتقادا منه بأن دوره قد انتهى عندما حل حزبه ومنع نشاطه ضمن الأحزاب المحظورة فهو يصرخ متبرما «مع أي عمل سنتخذه سنظل بلا عمل، لأننا بلا دور، وهذا سر إحساسنا بالنفي، كالزائدة الدودية». (ص ٩٤).

ومعلوم ان عيسى كان قبل قيام الثورة ملء الأسماع والأبصار، وكانت تحدوه طموحات كبيرة وآمالا عريضة في أجهزة الحزب والحكومة وكان يستعد لاستلام منصب وزير غير أن قيام الثورة جعله يفقد كل شيء وتأزمت أموره ماديا ومعنويا ووجد نفسه غارقا في بحر تتقاذفه الأمواج يمينا ويسارا بلا ناصر ولا معين لذلك نجده يصرخ وهو في قمة الحزن. «كيف يكون للحجر دور في المسرحية، وللحشرة دور، وللمحكوم عليه في الجبل دور، وأنا لا دور لي؟». (ص ٨٩).

وقد ظل عيسى يحس بالضيق والاختناق لأنه لم يحقق الهدف الذي كان يطمح إليه، فالبرغم من أنه كان يملك الأموال الكثيرة وكان متزوجا من امرأة غنية تنفق عليه أموالها بسخاء كبير وتحثه على العمل إلا أنه عاش غير سعيد، وغير مستقر، وغير مطمئن. وقد ظل يعذبه ويلح على ذهنه فقدان الوظيفة السامية والخطيبة الحسناء. وقد ظلت ذكرى سلوى خطيبته تتردد في نفسه بين الحين والآخر لتزيد من حدة أزمته وإحساسه بالعزلة والغربة والنفي. استمع إليه وهو يصرخ من الأعماق. «لكل انسان عمل وهو بلا عمل. ولكل زوج ذرية وهو بلا ذرية. ولكل مواطن مستقر وهو منفي في وطنه.. يعاني آلاما قاسية، ووحشية ومللا». (ص ١٨٠).

وعندما تواجه عيسى مشكلات الواقع وتناقضاته يرتد إلى ذاته المغلقة التي هي في أمس الحاجة للخروج من أزمة الخوف والقلق التي كبلته وضيقت عليه الخناق. ولم يجد وسيلة تخرجه من أزمته إلا السفر إلى أي مكان تخلصا من هذا الواقع المؤلم وابتعادا عن هذا اليأس القاتل الذي خيم على حياته وحولها إلى جحيم لا يطاق. «وكلما اشتدت العواصف السياسية وأطاحت بمعنى أو برجل من ماضيه ترنح من هول الصدمة حتى تمنى لو كان للمصريين - كما لو كان لغيرهم - جالية في أمريكا الجنوبية مثلا ليهاجر

إليها، وقال ساخطا إن المصريين زواحف لا طيور». (ص١٤٥)

وفكر عيسى بجدية أن يهجر القاهرة إلى أوروبا أو أمريكا هربا من جو القلق والاضطراب وعدم الاستقرار، حاول أن يسافر إلى الخارج ولكن محاولته فشلت تماما فقرر الهجرة الداخلية واختار الاسكندرية مستقرا ومقاما «وتبدأ رحلة الضياع هذه بصورة جديدة حين قرر عيسى الدباغ أن يهجر القاهرة إلى الاسكندرية بعد خروجه من التطهير. وتحمل هذه الهجرة بعدا رمزيا واضحا، لقد انتهى عهد جيل ما قبل الثورة، وانفض سوقه، والدنيا التي يعيش فيها ليست دنياه. وهجرة عيسى الدباغ إلى الاسكندرية تحمل كل هذه السمات، فهي أولا، خروج عن مجال عمله الطبيعي، وهي من هذه الناحية نوع من النفي، وهو ثانيا، يصلها بعد انتهاء الموسم، ويرى فيها، ثالثا وجوها غريبة، ويسمع ألسنة غريبة، مما يرمز إلى التغير الكلي الذي أصاب الحياة بحلول العهد الجديد. ونجيب محفوظ يؤكد هذا التغير — الذي هو هروب ونفي في الوقت نفسه — وذلك حين يختار لعيسى الدباغ شقة في الدور الثامن»(١٤).

ولما حط عيسى رحالة بالاسكندرية وتجول في ساحاتها، وسار في شوارعها، وعاقر الخمر في حاناتها، ومارس الجنس مع فتيات مراقصها وتفرج في دور المسرح وقاعات السينما، ظنا منه أن ذلك سيخفف من معاناة القلق والضياع ازدادت أزمته حدة وتفاقما وبلغت مأساته ذروتها عندما أحس أنه إنسان غير مرغوب فيه أينما حل وارتحل. ومن هنا لم يجد عيسى بدا من أن يجلس في الظلام تحت تمثال سعد زغلول الذي يرمز إلى الماضي الذي كان يحن إليه عيسى ويتعلق به تعلقا شديدا متمنيا أن تعود أيام العز التي عرفها حزبه العتيد، حزب الوفد الذي كان يحكم البلاد قبل مؤامرة حريق القاهرة التي دبرها الانجليز بتواطؤ مع الملك وعملاء الاحتلال الأجنبي قبل قيام ثورة عام ١٩٥٢.

«وكان عيسى الدباغ يحس بمأساته بالجو ينهش حياته نهشا فهو يريد أن يمتلىء من جديد يريد أن يحطم ذلك الحصار النفسي الذي يحول دون اتصاله بالعالم ودون السعي مرة أخرى. لقد كان يريد أن ينتمي إلى شيء يجدد به الحياة ويربطه بالإنسانية. وسرعان ما يستيقظ على أثر ضربات العدوان الثلاثي التي وجهت إلى مصر. فنجد أصالة معدنه تدفعه إلى التطوع والتدريب في المعسكرات على حمل السلاح لكي يذود عن حياض بلده. إنه الآن يبعث من جديد، ذلك لأنه يريد ان ينقذ مصر، ويريد أن يموت لكي تبقى مصر. إنه الآن ينتمي إلى كل شيء إلى معنى يجعل لحياته تبريرا وتدعيما»(١٥).

والحق أن شخصية عيسى شخصية قوية صلبة لها مواقف معينة وأهداف محددة تستمد مواقفها من نضالها الثوري الذي يمقت الخضوع والاستسلام ويرفض الكذب والنفاق، شخصية من ذوي الأغراض الطيبة والنوايا الحسنة. وهي كالمعدن النقي عندما تصهره النار يخرج أشد صلابة وتألقا وتوهجا!! «هي شخصية عنيدة يصل بها العناد أحيانا حد المكابرة. وهي ليست شخصية ضعيفة، فنحن نراها قد امتنعت عن أن تركب الموجة الجديدة وأن تلون جلدها حسب الظروف، كما حدث لكثير من المحيطين بها.

على هـذا النحـو مـن الحدة والتـوتـر والعناد، تتضـح شخصية عيسى الـدباغ وتتبلور. وهذه العناصر التي تتصف بها هذه الشخصيـة عناصر حيـة ديناميكيـة تكـون مـا يسمـى في العـرف الـروائي بالشخصية الإيجابيـة. ومعنى الإيجابية هنـا القدرة على الاستجـابة والاحتكـاك، والتفاعـل بالنسبة لـلأحداث المعـروضة. وليس من الضروري أن تكـون نتيجة هذا كلـه تصالحا مـع الظـروف المعروضـة، وطواعيـة حيالها، فقد تتجلى هـذه القدرة الإيجابيـة حتـى في الاستجابـة السلبيـة. الاستجابة بالرفض، والاحتكاك بالرفض والتفاعل بالرفض»(١٦).

وبينما كـان عيسى غـارقـا في العزلـة والظلام بعـث إليه نجيـب محفوظ شـابا أسمـر اللـون بعد منتصـف الليـل حيـث دارت بينهما مناقشة حول العهد القديم ما قبل الثورة وحول الثـورة نفسها وحدثه الشاب عن المستقبل وعن ضرورة خروج عيسى مـن العزلة والظـلام إلى النور وإلى الحيـاة الجديـدة، إلى العمـل والأمـل والمستقبـل. «وبانتهـاء المنـاقشة تكـون الثمرة قد نضجـت ويكون التحول النفسي قد تخطى كل الحواجز التي قامت من قبل في سبيلـه. ولم يبـق إلا السلـوك العملي، وهـذا هـو مـا عبر عنـه نجيـب محفـوظ بـالانتفاضـة الحماسيـة المفـاجئة التـي انتفضهـا عيسـى الـدبـاغ ليقتفـي أثـر الشاب»(١٧).

-٢-

تـركزت أحـداث الـروايـة كلها حـول شخصية عيسى الدباغ التي غطت على كل الشخصيـات الأخـرى بغنـاهـا الثـوري وبعدهـا السياسي وعمقهـا الرمـزي. هذا البعد الرمزي الذي لعب دورا هاما وبارزا في رسـم شخصيـات الـروايـة عـامـة، وشخصية عيسى خاصة، هذه الشخصية السياسيـة اللامعة التـي كانـت تحدوها طموحات وتطلعات سياسية كبيرة وكانت تحتل مكـانا بارزا في حكـومة الوفـد التي كـان ينتمي إليهـا. ولما سقطـت حكومـة الوفـد، انهارت أحلام عيسـى وتلاشـت آمـالـه وطمـوحـاتـه، وانصبـت عليـه الاتهامـات التي وجهـت إلى عهـد ما قبـل الثورة كـالرشوة والفساد. وكـان عيسى رمزا حيـا لحزبه الوفد حـزب الأغلبية في مصر.

وقد «استطاع نجيب محفوظ أن يجسد لنـا من خـلال أزمة عيسـى كل آلام هـذا الجيل وأحلامه ذلـك أن شخصية عيسى ليست معادلا لفكـرة أو لإحساس كما هو الحال في شخصيـات شكسبير المسرحيـة بل هـي تلخيص لجيـل بأكملـه، وتكثيف لكـل عـذابـات هذا الجيـل وقلقـه وعـدم انتمائه إلى فكـرة معينـة إزاء الظــروف الضاغطـة عليه. وعدم الانتماء هـو اللعنة التي دار في فلكها عيسى وكـل شباب هذا الجيل الـذي تفتح وعيـه على الذوبـان في الصراع الـوطنـي خـلال جـو مـن الديمقراطيـة النيابية، ثم إذا بهذا الـوعي يتمزق فجأة ليترك وسـط دياجير التخبط واللا معنـى. عقب التمـزق العنيف الـذي انتاب الأسـاس الذي كان يـدور من خلاله هذا الوعي أعني الحرية»(١٨).

وفي ظل المعطيات المستجدة التي طرأت من خلال التغيير الثوري للحياة والمجتمع المصري برزت إلى حيز الـوجود صراعات وتناقضـات وقضايا ومشكـلات وعقائد وممارسات. هذه المعطيـات كلها قد أثرت في الإنسـان المصري وجعلته يتفـاعل مـع

الأحداث إما مواكبة للتحولات الجذرية الجديدة وسعيا للالتحام بالثورة فكرا وممارسة، واما ابتعادا عنها ونفورا منها. وقد صور نجيب محفوظ ذلك الصراع المحتدم في نفسية الإنسان المصري في معظم انتاجه الروائي وخاصة رواية «السمان والخريف» وما تزخر به هذه الرواية من صراع ونضال وتفاعل. ولعل هذا ما يوضح لنا الأزمة الجوهرية التي كان يتخبط فيها عيسى الدباغ الذي ظل على امتداد الرواية مشغولا بذاته عن الآخرين لأنه افتقد السند القوي الذي يحتمي به هو وحزبه الوفد وبسقوط هذا الحزب سقط عيسى بدوره. وبناء على ذلك «يحاول نجيب محفوظ أن يؤكد أن الإنسان لا يستطيع أن يعيش وحده دون أن يستند إلى قوة معنوية تدعم وجوده وتشد من أزره. وهذا ما ينطبق تماما على شخصية عيسى الدباغ فقد كان قويا حين كان حزبه السياسي قويا، وقد كان قويا حين كان يشعر بأنه إنسان مهم في الدولة. فحين سقط حزبه سقط عيسى لقد انهار حين لم يجد عوضا عما فقده»(١٩).

وإزاء تطورات الأحداث وتلاحقها عقب قيام الثورة واجه عيسى عهدا جديدا يختلف اختلافا جذريا عن عهد ما قبل الثورة أفكارا وقضايا ومواقف وترتبط ارتباطا قويا بحركة العصر السريعة النبض والتغيير وفق معايير وقيم معينة، وفي ظل هذه الظروف كلها. وقف عيسى عاجزا لم يجد القدرة الكافية على مواجهة الوضع المستجد وظل مشلول الفكر والإرادة لكنه بعد هدوء العاصفة تبددت مخاوفه وشكوكه، وبدأ شيئا فشيئا يتغلب على أزمته ويسترد ثقته بنفسه علما أن «طبيعة ونوعية التجارب التي خاضها عيسى هي التي تؤكد لنا ضرورة خوضه لهذه التجارب، فبعد كل تجربة كان عيسى يصبح أكثر وضوحا بالنسبة للقارىء أو بالأحرى أكثر وضوحا بالنسبة لنفسه كشخص، إن كل تجربة كانت تعري لنا جزءا من ذاته، من كيانه من أعماقه بكل ما في هذه الأعماق من آراء واتجاهات وأفكار، وبكل التغير والتطور الذي كان ينتاب هذه الأعماق نتيجة لاحتكاكه المستمر مع الواقع الذي استطاع نجيب محفوظ ان يلخصه لنا في كل هذه التجارب التي امتاح فيها حدود التجربة ذاتها وأكسبها ظلالا رمزية جاءت من تكثيف شتى خبرات الواقع في هذه التجارب النمطية المتتالية، مبرهنا على أن الفشل الحضاري ليس إلا انعكاسا للفشل التاريخي أو بمعنى أكثر دقة أحد وجوهه»(٢٠).

وانطلاقا من هذا التصور نلحظ أن نجيب محفوظ قد صور أزمة عيسى التي ترمز إلى مأساة الإنسان العربي ومحنته المعقدة والمركبة فقد غدا غريبا في وطنه مقهورا في منزله منبوذا في مجتمعه. وقد أسهمت العائلة والحكومة وقوى الاغتصاب والرشوة والفساد في سحقه والبطش به. غير أن قوة لاحياة مازالت تدفعه إلى الحركة والأمل والعمل. ورغم ما عانى من آلام وعذاب فإنه يسعى باستمرار نحو تحقيق غاياته ليؤكد إنسانيته ويفرض وجوده ويبرز حقيقته على كافة المستويات المادية والمعنوية والروحية. حقا «إن الإنسان قد أصبح وحيدا لا يجد الدفء حتى في أسرته إنه منفي حتى من أسرته. كما نفي الإنسان الأول من جنته. وهذا المعنى الإنساني الكبير ليس هو المعنى الوحيد الذي تحتمله هذه الصورة المفزعة، فهناك

معنى آخر كثيرا ما نقرأه بين السطور في أعمال نجيب محفوظ الأخيرة، بل إن هذا المعنى له جذور في أعماله الأولى، فإنكار الابنة للأب يمكن أن يكون تعبيرا عن آلام التطور ومآسيه. حيث ينكر الجديد القديم، وخاصة في تلك المراحل العنيفة للتغيير والتطور. والقرن العشرون من أبرز مراحل التغيير في تاريخ الإنسان.

هذه هي وثبة التاريخ، وهي الوثبة التي يمكن أن تساهم في تفسير هذه الصورة التي تعيش في وجدان نجيب محفوظ بعنف والتي صورها لنا في «اللص والكلاب» و«السمان والخريف» معا مع إنكار الابنة لأبيها أو إنكار الجديد للقديم بعنف وقسوة. ولا أعرف رمزا أكثر عنفا لمأساة الإنسان من هذا الرمز الذي يتجسد في صورة إنكار الابنة لأبيها.

هكذا يرتفع نجيب محفوظ ليصور لنا مأساة إنسانية عامة تستمد جذورها من واقع مجتمعنا وظروفه، ولكنها تعلو بعد ذلك إلى مستوى الإنسان في كل مجتمع(٢١).

وانطلاقا من هذا التصور فإن نجيب محفوظ قد صور في رواية «السمان والخريف» أزمة الإنسان المعاصر وبذلك يكون قد قفز قفزة هائلة من المحلية إلى العالمية حيث صور مأساة الإنسان المعاصر تصويرا فنيا رائعا مبرزا مدى ما يعانيه من عذاب وآلام وعالم يموج بالاضطراب والصراعات والتناقضات والمفارقات الصارخة التي لا تجعل الإنسان يقف أمامها عاجزا عن تحقيق أحلامه وطموحاته فحسب بل تجعله عرضة للانتكاس والانحراف والانطواء على الذات يجتر آلامه ومعاناته وحيدا فريدا!!

ولعل رجاء النقاش كان على حق حين وصف أزمة عيسى المادية والمعنوية والروحية فحصرها في موقفين اثنين إذ كتب قائلا: «الموقف الأول فيتضح أمامنا عندما يصرخ البطل في داخله، ومن خلال مرارة الشعور بالوحدة قائلا لنفسه ما أحوجني إلى مسكن، إنه لشعور بالحاجة إلى الانتماء، بالحاجة إلى التخلص من العراء الروحي هذا العراء القاسي الأليم الذي يعانيه الإنسان عندما لا يكون له في الحياة فكرة أو هدف أو دور يقوم به عن وعي واقتناع عندما لا يكون منتميا إلى شيء ما عندما تصبح حياته مجرد انتظار للموت. إن نجيب محفوظ انما يرمز بالمسكن إلى حاجة الإنسان إلى هدف يطمئن إليه وقاعدة في حياته الروحية يستند عليها إن المسكن المفقود في الرواية هو رمز الأزمة التي يعانيها الإنسان الوحيد اللامنتمي.

أما الموقف الآخر الذي يكشف لنا عن أزمة الإنسان في صورتها الجديدة كما يتصورها نجيب محفوظ فهو أن ابنة عيسى بطل «السمان والخريف» تنكره ولا تعرفه، وهذه هي نفسها الأزمة التي عاشها من قبل سعيد مهران بطل «اللص والكلاب» فابنته - أيضا تنكره ولا تعرفه - بل وتخاف منه»(٢٢).

ومهما يكن من أمر فإن قيام الثورة قد عمق من أزمة عيسى وزاد في عزلته مما جعله عاجزا عن العثور على الخلاص، لأنه لم ينظر إلى الواقع إلا من جانب واحد فقط، ورغم ذلك فقد صمد وازداد صلابة وقوة وتحديا في مواجهة الدسائس والمكائد والمؤامرات التي دبرها له أعداؤه وخصومه غير أن ذلك لم يزده إلا إصرارا وعنادا وثباتا وتمسكا بالمبادىء التي يؤمن بها ويحافظ عليها ويضحي من أجلها بكل غال ونفيس حرصا على

سموها ونقائها. لأن عيسى في واقع الأمر كان يخوض معركة مبادىء وقيم ومصالح بينه وبين الآخرين وذلك عبر التجربة الشخصية والمعاناة الذاتية التي طهرته من شكوكه وقلقه وخوفه، وحولته من شخصية إيجابية متطورة تسعى بكل حيوية ونشاط إلى العمل الإيجابي بقلب مفعم بالآمال والأحلام والمستقبل الزاهر.

«إن في حديث الشاب إشارات رمزية غنية إلى أنه يريد أن ينتشل عيسى الدباغ من الماضي. ويحاول أن يصله بالحاضر فهو يغريه بتغيير مناخه المكاني الذي يرمز إلى مناخه النفسي وهو يعبر بصراحة عن الصعوبة التي يجاهد ضدها عيسى الدباغ للانفصام من الماضي. وتنتهي المناقشة بلفتة فنية دالة تتجلى في أن الشاب حين يتحول ماضيا عن عيسى الدباغ يتحول ماضيا في اتجاه المدينة حيث الضوء والحياة والاستمرار في حين أن مكان عيسى ـ الذي هو على وشك أن يتركه ـ غارق في الوحدة والظلام»(٢٣).

وقد أحدثت تلك المناقشة التي دارت بين عيسى وذلك الشاب الأسمر قبل طلوع الفجر تحولا جذريا في حياة عيسى إذ إنها أخرجته من قوقعته ومن عزلته وانطوائه إلى دنيا الانبساط والانشراح إلى دنيا العمل والتفاؤل والنشاط التي طالما كان يهفو إليها في ترقب دائم وتأهب مستمر وعندما سنحت له الفرصة الثمينة استغلها بطريقة حاسمة ونهائية تخلصا من العزلة وابتعادا عن حياة الضياع. يقول نجيب محفوظ عن التغير الذي طرأ على عيسى «إذ انتفض قائما في نشوة حماس مفاجئة، ومضى في طريق الشاب بخطى واسعة، تاركا وراءه مجلسه الغارق في الوحدة والظلام». (ص ٢٢٤).

ومهما اشتدت الأحداث وتأزمت الأمور وأثرت بدورها في نفسية عيسى تأثيرا واضحا فإن مشاعره الشخصية وعواطفه الوطنية المتأججة تؤكد بما لا يدع مجالا للشك أن شخصيته قوية لا تعرف ترددا أو مستحيلات، تصمد أمام الصعوبات وتستطيع تذليلها وتخطيها بشكل حاسم، وإن كنا نرى أحيانا أن شخصيته قد اعتراها بعض الإحساس بالضياع أو العزلة فإن هذا لا يعني أبدا أن هذه الشخصية ضعيفة سلبية كما يتبادر إلى الذهن وإنما هي شخصية كانت ذات إرادة فولاذية. وقد وقفت من الأحداث المستجدة موقف المحايد حتى تستتب الأوضاع وتتضح الرؤى وتستقر الأمور ومعنى هذا أن عيسى قد انحنى ـ مؤقتا ـ أمام الزوابع والأعاصير حتى لا يتحطم نهائيا. وقد كللت محاولته بالنجاح التام حيث خرج من أزمته منتصرا!!

وهكذا «تنتهي الرواية عند هذه اللمحة وكأننا بالبطل يترك وحدته وحياته المظلمة وراءه تحت تمثال سعد زغلول وينطلق وراء الحياة الجديدة المتدفقة ممثلة في هذا الشاب الثائر الغامض غموض الحياة نفسها»(٢٤).

وفي نهاية «السمان والخريف» نرى عيسى الدباغ يخرج منتصرا من أزمته متغلبا على محنته التي كادت أن تعصف به لولا عزيمته الفولاذية وإرادته القوية ـ كما سبق أن أشرنا إليه ـ وهذا الموقف من عيسى يعد في حد ذاته مؤشرا إيجابيا ودافعا قويا في تغيير نظرته للواقع وظروف المجتمع المتغيرة. وكانت تحدوه في ذلك الرغبة الصادقة والعزم الأكيد في التخلص من حياة الغربة النفسية والضياع نهائيا، والتحول نحو التغير

الجذري إلى حياة النشاط والفعالية باعتبارها الهدف الأساسي الذي يطمح إليه عيسى عبر جهاده الطويل. وقد منحته هذه الوثبة نفسا جديدا ودفعا قويا وملأت شرايينه بدماء متدفقة حارة حركت فيه روح الوطنية واليقظة الثورية التي عرف بها قبل الثورة. وما لبث عيسى أن اتخذ موقفا صارما يحطم قيود السلبية ويكسر أغلال التردد والضعف في ثقة وجرأة وشجاعة غريبة منه لمسايرة الواقع واستجابة لمتطلباته المتغيرة.

والملاحظ أن شخصية عيسى قد تطورت تطورا جذريا حيث إنها انتقلت من السلبية إلى الإيجابية، ومن الضعف إلى القوة، ومن التشاؤم إلى التفاؤل. وقد وصف رجاء النقاش ذلك التطور الذي طرأ على حياة عيسى وكيف أن نجيب محفوظ نفخ روح الأمل والتفاؤل في شخصية عيسى، فكتب يقول: «ربما لأول مرة في أدب نجيب محفوظ يلتقي البطل في النهاية مع صوت يدعوه أن يتخلص من أزمته وورطته. وأن يحاول التغلب على حرجه وعجزه والوقوف على قدميه، إنه صوت الأمل، وصوت التقدم، ويحاول البطل في السطور الأخيرة أن يلحق بهذا الصوت الذي يعمل على بعثه من العدم، انتشاله من حفرة العجز واليأس ويبدو هذا الصوت كأنه حلم أو كأنه نوع من الإلهام الداخلي العميق. وما كان نجيب محفوظ من قبل يهتم بالأحلام وما كان يهتم بالإلهام الداخلي»(٢٥).

وفي الرواية شخصيات أخرى ثانوية كشخصية إبراهيم خيرت وعباس صديق وسمير عبد الباقي وحسن الدباغ وهذه الشخصيات كلها ليس لها دور فعال في أحداث الرواية وإنما هي عبارة عن منارات تضيء جوانب من حياة عيسى الدباغ وآرائه وأفكاره ومشاعره ونضاله الثوري ومواقفه من العهد الجديد وأبعاد الأزمة التي كان يتخبط فيها من جراء عدم تكيفه مع الوضع الجديد.

وهذه الشخصيات قد تتفق أحيانا وقد تختلف أحيانا أخرى مع موقف عيسى وقد كانت على اتفاق تام فيما بينها قبل الثورة. وقد اختلفت بهم السبل أثناء قيام الثورة فسار كل منهم في الطريق الذي يناسبه ويتفق مع ميوله واتجاهاته ومصلحته الخاصة ومنفعته الذاتية. «فأصدقاء عيسى لا يمثلون حلولا ثلاثة كما يرى صبري حافظ بقدر ما يعمقون الأزمة ذاتها وهم جزء من أزمة عيسى الكبرى. فإذا كان يعيش التمزق بين قلبه وعقله، تعصبه لشخصه، وتسليمه للحركة الجديدة، فإن هؤلاء الأصدقاء كانوا يقفون على النقيض، يرفضونها عقلا وعاطفة، ويستغلونها إلى أقصى حد، وسنجد في مواقفهم المختلفة الشيء المناقض للثورة، بينما كان عيسى أقرب إلى الثورة منهم في كل اللحظات الحاسمة. فإحساسه بالقرف يملك عليه نفسه، وبينما كان إبراهيم خيرت الانتهازي يعيش التناقض، كان يملأه القرف منه، ويرى نفسه عنصرا هاما من عناصر القرف لذلك كان سؤاله حادا وصريحا حين يقول لهذا الصديق «خبّرني عن شعورك وأنت تقرأ مقالاتك في الصحف؟!(٢٦).

ولعل أهم شخصية في الرواية بعد شخصية عيسى الدباغ هي شخصية سمير عبد الباقي تلك الشخصية الصوفية التي كانت تؤكد «الحق أن جميع البشر في حاجة إلى جرعات من التصوف، وبغير ذلك لا تصفو الحياة». (ص ٢٠١)

وقال سمير عبد الباقي أيضا: «آن لنا

أن ننظر برجاء من جديد إلى السماء» (ص ١٨٥)

أما موقفه من الثورة فهو يختلف اختلافا جوهريا مع موقف أصدقائه عيسى وإبراهيم خيرت وعباس صديق الذين تباينت مواقفهم. فمنهم من ناصب الثورة العداء، ومنهم من نافقها ومنهم من انضم إليها انتهازية وتسلقا، ومنهم من باركها ودعا لها بالتوفيق. أما سمير وحده فهو الذي وقف موقف المحايد. إن لم نقل المؤيد لها فتارة يعلن قائلا: «كنا طليعة ثورة فأصبحنا حطام ثورة.. أقول انه علينا أن نلحق الركب» (ص ٧٤) وتارة أخرى يقول: «لم يعد يهمني شيء البتة! ـ أعني لم تعد تعذبني الحسرة على ما فات، وأحيانا أدعو لهم بالتوفيق، ولا تهمني غربتي لأنني اخترتها». (ص ١٣٧)

من خلال هذه الشواهد يتضح لنا أن شخصية سمير شخصية سوية مستقيمة منسجمة مع نفسها ومع الآخرين بل انها تحب الخير للغير.

وشخصية سمير ليست شخصية هروبية ولا سلبية ولا استسلامية وإنما هي شخصية مصلحة تفعل الخير وتحث عليه وترغب الناس فيه. ولو تعمق المؤلف أبعادها الفكرية والعقائدية لكان من الممكن أن تكون شخصية إيجابية فعالة بأتم معنى الكلمة. وقد كان عيسى يؤثر سمير على أصدقائه جميعا وكان لا يرتاح إلا إليه، فهو الوحيد الذي يطلعه على أسراره ولا يكتم عنه شيئا، وكان يطمئن إليه ويرحب به ويثق فيه إلى أبعد الحدود. وكان سمير يحثه على العمل وينفخ فيه روح الحيوية والنشاط وينصحه على ترك الخمول والكسل ويذكره بالأيام الماضية التي كان فيها عيسى شعلة من النشاط الدائب والعمل المستمر في مواقع مختلفة حيث كان يعمل دون كسل أو ملل. يقول سمير مؤنبا عيسى «أنت وحدك المسؤول عن ذلك بكسلك، وإني أتساءل في دهشة أين عيسى زمان الذين كان يغادر الوزارة بعد منتصف الليل من كل يوم تقريبا، فضلا عن نشاطه المأثور في الحزب والنادي؟». (ص ١٨٤)

وحين تفاقمت أزمة عيسى النفسية انجذب إلى موائد القمار وصار يبدد أمواله بشكل فظيع، وبسبب ذلك وقعت جفوة بين عيسى وزوجته قدرية كادت أن تصل إلى حد القطيعة والفراق، لولا أن سمير توسط بين الزوجين وأزال الخلاف القائم بينهما عن طريق الصلح. وقد وجه سمير للزوجين آراء سديدة ونصائح ثمينة فقال موجها كلامه لقدرية إن «الأمور تعالج برفق، زوجك رجل عنيد، وقد تعرض فيما مضى لألوان من الإرهاب والتعذيب ولكنه لم يتحول عن رأي». (ص ٢٠١)

والتفت إلى عيسى منبها ومحذرا وناصحا قائلا: «قدرية هانم ست معقولة جدا ياعيسى، أنت في حالة قمار جنونية. العمل. نصيحتي الأولى والأخيرة لك». (ص ١٩٩)

ولما تدهورت حالة عيسى النفسية والمادية بسبب البطالة ورفض العمل، والسقوط في مستنقع القمار وما ينجم عنه من خسائر فادحة قد دمرت حياته الزوجية وهذا ما جعل سمير يوجه لومه لعيسى بل لم يكتف بهذا وإنما دفع عيسى دفعا إلى العمل وقال مخاطبا إياه بجدية وصرامة: «سوف تجد في الاسكندرية متسعا للتفكير، ولدى عودتك إلى القاهرة في اكتوبر تبدأ العمل فورا». (ص ٢٠٣)

ومن هنا يتضح لنا أن عيسى الدباغ يميل ميلا كبيرا لصديقه سمير ويهرج إليه في المهمات الصعبة والمشكلات العويصة حيث يلجأ إليه في أحلك الظروف وأحوج المواقف، فيجد لديه الأمن والطمأنينة والراحة النفسية وهدوء البال. ولجوء عيسى لسمير إنما يرمز إلى لجوئه إلى التصوف لعله يشفي نفسه من عللها وآلامها ومعاناتها. لأن سمير بالنسبة لعيسى في «السمان والخريف» كالشيخ الجنيدي لسعيد مهران في «اللص والكلاب» فكل من عيسى وسعيد لجأ إلى التصوف إلى الدين عندما تنزل بهما الهزائم والانكسارات أملا في الخروج من تلك الأزمات الخانقة. ومن هنا يكون نجيب محفوظ قد عبر تعبيرا صادقا عن إنسان العصر وما يعتمل في داخله من خوف وقلق وتوجس وصراع وطموح وفشل وخير وشر.. الخ. مما هو موجود بكثرة في حياته اليومية ومتطلباتها ومستلزمات العصر ومستجدات التطور السريع الذي أثر في حياة الإنسان سلبا وإيجابا خاصة إذا علمنا أن أزمة الإنسان المعاصر إنما يعود سببها إلى فقدان البعد الديني والروحي، ولا سبيل إلى خلاص الإنسان مما هو فيه إلا بالعودة إلى الدين رسالة العلم والإيمان التي سوف تخلصه من أغلال الحياة الأرضية. وفي هذا المضمار يقول أحد النقاد «إننا نلاحظ أن نجيب محفوظ في أعماله الأخيرة يهتم بالتصوف ففي «اللص والكلاب» نجد الشيخ الجنيدي وفي «السمان والخريف» نجد سمير وكلاهما لجأ إلى التصوف كمأوى روحي يجعل آلام الحياة ومشاكلها محتملة وسهلة، ولم يكن نجيب محفوظ من قبل يعنى بالتصوف كل هذه العناية مما يؤكد اتجاهه إلى الاهتمام بالمشاكل الإنسانية الكبرى، إنه يهتم بمشكلة الإنسان والعالم لا الإنسان والمجتمع فقط»(٢٧).

وإذا كانت أغلب شخصيات «السمان والخريف» قد غيّرت مواقفها ومبادئها ومالت حيث تميل الرياح سعيا وراء مصالحها الشخصية ومنافعها الذاتية انتهازية منها وتسلقا ونفاقا. وقد سقطت هذه الشخصيات سقوطا مريعا في مستنقع الحياة والعمالة باستثناء شخصية سمير عبد الباقي. وبقيت شخصية عيسى صلبة قوية لا يثنيها فشل ولا تفل عزيمتها خيبة أو كبوة، ولا تغير مواقفها الهزات السياسية العنيفة، لأن إيمانها بقوة الإرادة كان قويا صلبا وفي هذا المضمار يوازن أحد النقاد بين مواقف شخصيات الرواية قائلا: «لقد رفض عيسى أن يكون مثل حسن الذي يمثل الانتماء إلى الحاضر، كما رفض طريق سمير إلى التصوف، وطريق إبراهيم إلى الانتهازية وطريق عباس إلى الاستسلام. واختار عيسى بوعي نافذ طريق هذا الشاب الذي لم يسمه الفنان باسم معين لأنه الرمز العميق إلى الثورة الحضارية الشاملة»(٢٨).

وعيسى قد يرمز على المستوى العام إلى حزب الوفد الذي كان يحكم البلاد قبل حريق القاهرة، وقد يرمز إلى جيل ما قبل الثورة أو يرمز إلى جيل العهد القديم أما على المستوى الخاص فقد يرمز إلى القوة والصلابة في مواجهة التغيرات المستجدة وقد يرمز إلى رحلة العذاب والمعاناة والآلام، رحلة الغربة والضياع ولذلك نراه يتحسر بمرارة قائلا: «يعزيني أن أرى نفسي كالمسيح أحمل خطايا أمة من الخاطئين». (ص ٧)

وإذا أمعنا النظر في حسن رجل العهد

الجديد نجد أن دوره على مستوى أحداث الرواية كان ضعيفا جدا. ومن خلال السياق العام للرواية يتجلى لنا حسن في صورة منفرة برز من خلالها انه رجل انتهازي نفعي يركض ركضا سريعا وراء مآربه الشخصية حيث بذل قصارى جهده في الحصول على الوظيفة المرموقة والزواج من الفتاة الحسناء سلوى واقتناء سيارة المرسيدس في حين أننا لم نلمس له أي دور إيجابي يذكر يكون لصالح الثورة أو فائدة المجتمع أو رقي الوطن. وهو بهذا التصرف المشين الذي يسيء إلى الثورة يكون حسن أكثر انتهازية من أعداء الثورة أنفسهم من أمثال إبراهيم خيرت وعباس صديق وغيرهما من الانتهازيين النفعيين. فأين موقف حسن السلبي الانهزامي من موقف عيسى الدباغ الوطني الثوري الذي تأثر تأثرا كبيرا بالأحداث الكبرى التي عاشتهامصر طولا وعرضا، فقد فرح لتأميم القناة واعتبره انجازا عظيما. وحين بلغته أخبار العدوان الثلاثي على مصر استعد لرفع السلاح وخوض المعركة مع جنود الثورة أو جيشها ضد الغزاة المعتدين دفاعا عن الوطن ومكتسباته الثورية رغم أن الثورة هي التي أبعدته عن العمل السياسي كما سبق أن أشرنا إلى ذلك من قبل.

ودور حسن الذي غرق في حمأة الوصولية والانتهازية يختلف كثيرا عن دور رجل العهد القديم الذي زوج ابنته سلوى من حسن محاولا أن يتسلق الثورة بهذه المصاهرة وكانت ابنته خطيبة عيسى ففسخ خطبتها وزوجها لحسن رجل العهد الجديد.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن الانتهازية في «السمان والخريف» تبدو قاسما مشتركا بين شخصيات حسن الدباغ وصهره علي بك سليمان وابنته سلوى كل هؤلاء انتهازيون متسلقون نفعيون يحاولون بشتى الوسائل ومختلف الأساليب الاستفادة الشخصية من الثورة ولو داسوا في سبيل ذلك على مبادئهم وقيمهم سعيا منهم وراء سراب المادة. وتبرز هنا انتهازية سلوى بشكل لا يدع مجالا للشك حين تأكد «أن سلوى في شخصيتها وسلوكها إنما تقدم لنا وجه الانتهازية السياسية في مصر بل انها رمز لهذا الجانب، وقد تطبع سلوكها بطابع يجسد هذه الرابطة وإذا استعرضنا علاقتها بعيسى يتضح أمامنا هذا الموقف المطابق لسلوك السياسة من عيسى ذاته، السياسة، بوجهها الانتهازي والذي ظل سائدا حتى عراه نجيب محفوظ فيما بعد في «ميرامار».(٢٩)

على أن شخصية سلوى تبدو انتهازيتها واضحة جلية سواء على المستوى الخاص أو المستوى العام تبرز فيه رمزا سياسيا من خلال خطبة عيسى الذي طلب الاقتران بها فرفضته وآثرت حسن عليه. «وعلى هذا الأساس يجوز أن تكون خطبة عيسى لسلوى رمزا للفترة التي تقرب فيها الوفد من السراي وهادن الملك خلال وزارته الأخيرة التي سقطت بعد حريق القاهرة فسلوى هي بنت علي بك سليمان من كبار المستشارين ويتقرب إليه. على أن هذه الخطبة لم تعمر طويلا، إذ سرعان ما فسخت على نفس النحو الذي أطاح به الملك بوزارة الوفد عقب إلغائها المعاهدة وحريق القاهرة»(٣٠).

أما فيما يتعلق بعلاقة عيسى بريري فكانت علاقة جنسية تحولت فيما بعد إلى علاقة عاطفية وجنسية معا. حيث كانت ريري تطمئن إلى عيسى وتود الإقامة

عنده والسهر على خدمته وراحته وتود أن تكون خادمة له. لكن هذه العلاقة لم تدم طويلا بسبب حمل ريري من عيسى فطردها بعنف وقسوة خشية من الفضيحة وقطعا لكل شك وارتياب. وهنا يلعب الرمز دورا كبيرا حيث إن طرد عيسى لريري حين أنبأته أنها حامل إنما هو الدلالة الواضحة لطرده للثورة من حياته مع أن حركته السياسية منذ ثورة ١٩١٩ كانت بمثابة الأب الشرعي لها وستكون العودة إليها متوازية مع التحامه بالثورة من جديد»(٣١).

على أن شخصية ريري غير مقصورة على الجانب الجنسي أو العاطفي أو احتراف البغاء بل تتعدى إلى ما هو أبعد من ذلك أي انها ترمز إلى طبقة المجتمع المقهور، إلى الشعب الفقير الذي قست عليه ظروف الحياة فغدا يبحث عن قوته اليومي بصعوبة ومشقة كبيرتين وبطرق مشروعة وغير مشروعة ولم يجد مخرجا من وضعه المتردي إلا السقوط في حمأة الرذيلة وبؤرة الفساد كما سقطت ريري ومن هن على شاكلتها فقرا وبؤسا وحرمانا! وقد ترمز من جهة أخرى إلى الشعب المصري كما لاحظ ذلك أحد الدارسين قائلا: «إن هذه الفتاة المسكينة رمز للشعب المصري وأن علاقة عيسى بها أشبه ما تكون بعلاقة الوفد بالشعب لقد آواها واطمأن إليها فترة غير قصيرة وكذلك فعل الوفد، ووثقت به وتعلقت به وطلبت منه الحماية وهكذا فعل الشعب مع الوفد. فإذا ما حاولت الاقتراب منه بعد ذلك تجاهلها وهرب منها وخاف أن تزج به في السجن لذلك كان من الطبيعي أن تتنكر له هي الأخرى بعد أن تحررت، وأصبح لها كيانها، وأن تنكر أبوته لطفلتها الجميلة وتنسبها للأب الكريم الذي تبناها ووهبها اسمه»(٣٢).

أما نعمات الطفلة الصغيرة الابنة غير الشرعية لعيسى من ريري والتي رآها صدفة تقفز وتفرح، لطيفة، نشيطة، وخفيفة على حجر أمها فترمز هذه الطفلة الصغيرة إلى ثورة يوليو ١٩٥٢. ترمز إلى العهد الجديد بمصر. ترمز إلى المستقبل إلى عودة الأمل والتفاؤل في حياة عيسى ترمز إلى عودة حيويته ونشاطه وتوافقه وانسجامه مع العهد الجديد الذي سيضفي على حياته قيمة ومعنى ورفعة وسموا.

و«تقف قدرية رمزا لكل البقايا الكامنة في نفسه من الماضي شكلا وتاريخا ومضمونا، فهي على مستوى التاريخ تنتمي إلى الكيانات السياسية التي كان ينتمي إليها فوالدها من الذين حظوا برضى سعد زغلول وهو الاسم الأكثر ترددا وبروزا في الرواية حيث كان عيسى يردد كلماته فيها، كما أن تمثاله محطة يحتمي بها، فقدرية تبعا لهذا الإطار الذي وضعت به رمزا على العهد الماضي كله، لذلك كان اندفاع عيسى لها سريعا مع أنها تختلف عنه طبعا»(٣٣).

والواقع أن ريري وقدرية لم تستطع أية واحدة منهما أن تملأ الفراغ الكبير الذي تركته سلوى في نفس عيسى كما أنهما لم يستطيعا أن يخرجاه من أزمته ويخففا من معاناته فملهما فطرد الأولى وهجر الثانية. وكان قلب عيسى متعلقا بسلوى تعلقا شديدا كما كان معلقا بالسياسة وقد خسر الاثنين معا. ويوازن أحد الباحثين بين «ريري وقدرية لتقدما وجهين من وجوه عيسى ولتكشفا موقعين من مواقعه فهما تماما كقلبه المتخلف المشدود إلى الماضي وعقله الذي يحاول أن يشد إليه الاقتناع بالثورة.

وتجسدان وجهين من وجوه مصر وموقف عيسى منهما، فالمرأتان كما يرى صلاح عبد الصبور لا تمثلان نفسيهما بل تمثلان صورتين من الحياة في مصر أو تمثلان صورتين لمصر.

أولاهما: هي مصر الشابة التي لوثتها الأقدار والظروف وإن ظل معدنهما نقيا سليما، وهي نفسها لن تتحول إلى خير كثير، ولكن سيولد من رحمها مصر المستقبل النقية النظيفة.

ثانيهما: هي مصر الكهلة العجوز التي لن تلد إلا البوار والكسل والتي تنحدر نحو الشيخوخة بخطى سريعة»(٣٤).

وهكذا كانت علاقة عيسى مع المرأة علاقة فاشلة سواء كانت هذه العلاقة علاقة حب (سلوى) أو علاقة ممارسة جنسية عابرة (ريري) أو علاقة زواج عقيم انتهى إلى فراق (قدرية) ولم يكن نصيبه من المرأة بأحسن من نصيبه في السياسة التي سدت أبوابها في وجهه!

-٣-

إن أول ما نلاحظه في رواية «السمان والخريف» تلك الرموز المركزة والمكثفة التي تجسدت في مواقف الشخصيات وهمومها ومعاناتها وآلامها والتي برزت من خلال أفعال وردود أفعال الشخصيات وتطوراتها وصراعاتها المحتدمة على أن ثمة رموزا أخرى غنية بالدلالات والأبعاد والإيحاءات والإشارات التي تلعب دورا بارزا في المواقف والأحداث، والصور الفنية الجميلة الرائعة. «ومن الصور الجزئية الرامزة في الرواية تذكر عيسى لأحداث بعينها لها مغزاها في السياق الروائي الذي وردت فيه.. حيث برزت في وعيه بلا مناسبة، كان بصحبة أبيه في زيارة لبيت علي بك سليمان فوجد نفسه وحيدا في حجرة السفرة، ولمح قطعة شوكولاتة في درج نصف مفتوح فدس يده فسرقها. حدث ذلك منذ ربع قرن فيا للذكرى!

إن هذه الحادثة التي برزت في وعي عيسى بلا مناسبة، على حد تعبير المؤلف، ليست إلا رمزا بالغ الدلالة على الفساد الذي تردى فيه عيسى نفسه بتأثير منصبه في الحكومة ومكانته في حزب الوفد، إذ راح يقبل الرشاوي من العمد في القرى ليبقوا في مناصبهم، وليس قبول الرشوة في الواقع إلا امتدادا للسرقة التي تذكر حادثتها القديمة»(٣٥).

ومن الرموز ذات الدلالة الموحية رمز تلك الحجرة التي يصفها نجيب محفوظ قائلا: «وسرى في جو الحجرة الكبيرة العالية السقف ذات الجدران القاتمة المشبعة برائحة السجائر العطنة روح رهبة ثلجية». (ص ٥٢)

فعبارات الحجرة والجدران القاتمة. وروح رهبة ثلجية كلها رموز لثورة ١٩٥٢ وكيف يتصف بعض رجالها بالقسوة والرهبة وبرودة العواطف والأحاسيس، فضلا عن الروائح العطنة التي ترمز إلى العيوب والنقائص والخصال الذميمة التي تؤذي القلوب والنفوس والتي لاشك تصدر عن بعض رجال الثورة. وقد فضح المؤلف رجال الثورة في روايته «الكرنك» فقد أبرز مواقف رجالها الذين انحرفوا وعن مبادىء وقيم هذه الثورة فأكد أنهم غارقون في الرشوة والفساد والقمع والإرهاب إلى الأذقان ولم يبق من ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ إلا اسمها لقد أفرغوها من محتواها كلية. بل لقد أصبحت أسوأ

من عهد السراي وعملاء الانجليز قبل قيام الثورة!!

هذا ولا يختلف رمز الحجرة الواسعة عن رمز المدفأة الباردة التي ترمز إلى حالة عيسى قبل الثورة وبعدها. «هذا الرمز الخصب الذي يؤكد تركيز الكاتب في استعماله لألفاظه وتكثيفه لها يوحي للقارئ بكل المشاعر التي تجتاح نفسية البطل فرمز المدفأة الباردة مرتبط بحياة عيسى التي كانت تشتعل نشاطا وطموحا وحرارة والتي أصبحت الآن باردة مليئة بالرماد المتبقي من شعلة حياته السابقة»(٣٦).

وفي هذا المجال يجدر بنا أن نشير إلى ذلك البرص الكبير الذي يحمل رموزا ودلالات وإيحاءات اختلف الدارسون في تفسيرها وتأوليها. فالبعض يرى أنه يرمز إلى حالة عيسى «في لحظة إحساسه بالعزلة والانزواء وتنكر الحاضر له ممثلا في رفض سلوى له وقبولها الزواج من حسن تستقر عيناه على برص كبير في أعلى الجدار تتراءى في وضعه الجامد كالمصلوب. وهذا الجمود هو جمود عيسى ومعاناة ألم التجربة وكأنه المصلوب. وقد رأى أحد النقاد «البرص الكبير الذي رآه عيسى يرمز إلى تحول موقف حسن وتجمده ونهايته ويبدو أن الرواية تريد أن تقول إنه انتهى بهذا الزواج حتى تسكت عنه إلى النهاية «والموقف يحتمل كلا التفسيرين»(٣٧).

وإلى جانب هذين الرأيين هناك رأي ثالث يصر على أن «هذا البرص ليس إلا رمزا حيا لإحساس التقزز والقرف الذي انتاب عيسى في تلك اللحظة»(٣٨).

ويذهب صبري حافظ أبعد من ذلك إذ أكد يقول «إن البرص يقف كالمصلوب دائما قرب السقف. قرب القمة ولكنه لا يصلها أبدا كعيسى تماما. حيث توقف فجأة قرب السقف وهو قيد خطوات من مقعد الوزارة، وهنا تتضح حساسية الفنان في التقاطه للصورة الثرية في تعبيراتها. وغيرها مئات من الصور الحساسة المرهفة الذكية التي نستطيع أن نلتقطها عبر صفحات هذا العمل الرائع»(٣٩).

ولاشك أن أعمق وأبرع رمز في الرواية هو تلك الصورة الفنية التي تعد رمزا حيا أكثر اتساعا وشمولا من تلك الصورة الرمزية الأخرى والتي وصفها نجيب محفوظ قائلا: «تم استراحت عيناه عند صورة فنية معلقة على الجدار فوق المدفأة الباردة، تعرض زنجية غليظة الشفتين جاحظة العينين في غير دمامة، تحدق في وجهه بنظرة حسية وقحة ناطقة بالإغراء والتحدي». (ص ١٣٥).

وقد اختلف الدارسون والباحثون حول تفسير ورمز هذه اللوحة الفنية فنبيل راغب مثلا يقول عن هذه اللوحة «فالمعروف دائما أن الإنسان عندما يفقد كل ما حققه في الحياة من أمجاد وإنجازات، ويجد كل شيء ينهار ويتفتت من حوله لا يجد له ملجأ سوى الجنس يهرع إليه للهرب من أزمته. ومن هنا كان الإحساس الذي ساور عيسى عندما وقع بصره على لوحة الزنجية»(٤٠).

أما فاطمة الزهراء فقد نقلت كلام نبيل راغب حرفيا إلا أنها أضافت إليه قولها: «وهذا سنجده عند عمر الحمزاوي في «الشحاذ» حيث سينتهج الطريق عينه كبداية لمحاولات الخروج من أزمته»(٤١).

وهذا التحليل الرمزي من الباحثين لا يخلو من صحة ولكنه ليس بالتحليل الرمزي الحقيقي لهذه اللوحة الفنية ولعل

أقرب تحليل رمزي لهذه الصورة الفنية هو تحليل شفيع السيد الذي يرى «أن هذه الصورة الفنية ليست إلا رمزا للمستقبل السياسي الذي يتراءى لعيسى بعينه البصيرة القلقة المتوجسة وهو مستقبل ناطق بالإغراء والتحدي حقا وليس محببا إليه على أية حال»(٤٢).

وفعلا إن الزنجية إنما ترمز لثورة يوليو ١٩٥٢ التي ينظر بعض ضباطها ورجالها السياسيين إلى كل من سواهم نظرة تحد وانتقام وأن هذه الثورة في رأي المؤلف ستنحرف عن مسارها الحقيقي الذي قامت من أجله وسيتجللها السواد بفعل رجالها المنحرفين والمتسلقين والانتهازيين والخونة وقد أبرز المؤلف انحراف رجال الثورة في رواية «ميرامار» حيث يبرز لنا سرحان البحيري رجل الثورة الذي يتشدق بالشعارات الجوفاء ولم يعد يهمه سوى سلب الثورة ونهبها واختلاسها وتدميرها!!

هذا وقد وظف نجيب محفوظ الرموز الإيحائية الدالة في السمان والخريف مركزا على التفصيلات الصغيرة كالاستعانة بالجو والطبيعة لتجسيد المواقف المختلفة حيث يواصل المؤلف في هذه الرواية استخدامه للطبيعة وسأكتفي بتقديم نموذج على سبيل المثال. فبعدخروج عيسى من حركة التطهير يذهب لزيارة سلوى، وقد أصبحت ملاذه الأخير. وفي هذا اليوم يجد السماء ملبدة بالغيوم وقد عصفت بالجو ريح باردة أثارت غضب الأرض كالخماسين، فهذا الوصف ينطبق على نفسية عيسى المبلدة بالمشاعر المتضاربة والمشبعة بالاضطراب والتوجس. ومثلما عصفت بالجو ريح أثارت غبار الخماسين عصفت عواصف السياسة بخطبته لسلوى، وقد احتد عليه علي بك سليمان وطرده من قصره. فكان يوما فيه غضب السماء وكذلك غضب الأرض»(٤٣).

ومن ناحية أخرى يعد البحر رمزا حيا صارخا في ظلامه وغموض أسراره في عمقه واتساعه وفي حالة هدوئه. كما يرمز إلى السياسة وتقلباتها في حالة اضطرابه، وقد يرمز إلى الثورة في حالة هيجانه واضطراب أمواجه. وقد وظفه نجيب محفوظ في هذه الرواية لحالتي الثورة والسياسة حين كتب يقول: «وانطفأ آخر قبس في عيني الرجل، وألقى نظرة عليلة على البحر المعربد من خلال الشرفة». (ص ٤٥).

وقد يرمز البحر أيضا إلى الهلاك والموت غرقا لمن لا يحسن السباحة فيه كما يوحي إلى حالة الاضطراب وعدم الاستقرار والفوضى السياسية والاجتماعية وقد يرمز البحر إلى الحياة ذاتها بما فيها من تقلبات ومفاجآت وصراع بين الخير والشر، وأكثر الناس في الحياة يشبهون حيتان البحر حيث يأكل الحوت الكبير الحوت الصغير، وحيث يأكل القوي الضعيف. ومن هنا «نجد أن رمز البحر المعربد خير ما يمثل الحياة الجديدة في انطلاقها وتجددها بحمله هذا الرمز من عناصر خصبة توحي بعناصر الطبيعة النقية من ماء وهواء وملح»(٤٤).

أما عنوان الرواية «السمان والخريف» فنجد «فيه إشارة رامزة فالسمان في رحلته الموسمية يهاجر من الشمال إلى الاسكندرية ولكنه بعد رحلة شاقة يظن بعدها الوصول إلى شاطئ الأمان تكون نهاية الرحلة أن يتهاوى ويسقط. فهي تشبه ماضي عيسى وحاضره إذ بدأ جهادا طويلا ظن أنه سيعبر من خلاله إلى

مستقبل باهر. ولكن الحاضر حمل معه نهاية محزنة لماضي عيسى إذ تمكن من تصيد أخطائه فقضى على صفحة جهاده بأكملها»(٤٥).

والواقع أن عنوان الرواية لم يرمز إلى ماضي عيسى أو حاضره كما انه لم يحمل نهاية محزنة، ولم يقض على صفحة جهاده بأكملها كما تزعم الباحثة. فأما ماضيه فكان جهادا طويلا ونضالا مستمرا لم يتوقف قط إلا عند لحظة قيام الثورة وظل صفحة ناصعة البياض وسجلا حافلا بالبطولة والجهاد حتى توج هذا الجهاد بالحرية والاستقلال وإن كان ذلك لم يتحقق على يديه أو يد حزبه الوفد وإنما حققته ثورة يوليو ١٩٥٢.

أما عن نهاية عيسى لم تكن محزنة إطلاقا بل بالعكس كانت نهاية متفائلة. وآية ذلك أن نجيب محفوظ نفسه يؤكد أن نهاية عيسى كانت متفائلة إذ يقول عن عيسى «انتفض قائما في نشوة حماس مفاجئة، ومضى في طريق الشاب بخطى واسعة. تاركا وراء ظهره مجلسه الغارق في الوحدة والظلام». (ص ٢٢٤)

وإذا أمعنا النظر في «السمان والخريف» نجد أنها رواية مشحونة بالدلالات والصور والمعاني العميقة التي ترمز إلى القضايا الفكرية والاجتماعية والإنسانية كما أنها مكثفة زاخرة بالعواطف والأحاسيس المتفجرة التي تتسم بالحرارة والصدق والموضوعية. ولاشك أن نجيب محفوظ قد وظف في هذه الرواية كل طاقاته وقدراته الفكرية والفنية والجمالية، وقد جاءت لغتها حافلة بالخصوبة والكثافة والرمز الموحي بالدلالات العميقة. «لهذا نجد أن الألفاظ في هذه الرواية ـ كما في «اللص والكلاب» ـ تكتسب معاني جديدة غير معانيها القاموسية معان جديدة ناتجة عن المهارة الفائقة في استعمالها، هذه المهارة التي أضفت على الكلمة ظلالا وإيحاءات جديدة تكسبها من وضعها الجديد في الجملة تارة، ومن مجاورتها لبعضها تارة أخرى، ومن شحنها بطاقات نفسية ودلالات كثيفة تارة ثالثة. ثمة كلمات عادية بل لا أغالي إن قلت مسرفة في العادية تكتسب ظلالا رائعة تعيد إليها إشراقها الذي فقدته خلال الاستعمال الدائب عندما يضعها نجيب محفوظ في الوضع الملائم»(٤٦).

ولعل أهم ما تتميز به رواية «السمان والخريف» هي لغتها المكثفة المليئة بالمعاني العميقة، إنها لغة حية متفاعلة وعاملة ومشحونة بعناصر الفكر والفن والشعور والعاطفة والوجدان والخيال الخصب الخلاق. وزادها جمالا لغة كلماتها المكثفة الموحية المعبرة، وحوارها المركز وجملها القصيرة ذات الإيقاع الموسيقي الجميل. إنها لغة مرنة غنية بالصور الفنيةالجميلة الرائعة الجذابة حيث «يلعب الرمز دورا رائعا في إخصاب اللغة وحشدها بظلال المعاني.. و. ـا يستغل الكاتب الرمز ويربطه بالرموز التي سبقت بحيث يمنح العمل كله وحدة رمزية رائعة ويجعل البطل يغوص في أعماق نفسه، ويعود بذاكرته إلى زوايا النسيان التي اندفنت في الماضي لكي تتكشف لنا نفسيته من خلال الموقف الدرامي كله دون تقرير أو تسجيل بل عن طريق استنباط الرموز وتوليدها لتجسيد الموقف كله ومنحه مقومات الحياة الإنسانية»(٤٧).

هذا وقد عقد أحد الدارسين مقارنة بين رواية «اللص والكلاب» مفضلا إياها على رواية «السمان والخريف» من ناحية قوة

التـأثير والانفعـال وبـراعـة الأسلـوب، «ورغـم إعجـابي الـواضـح بـ«السمان والخريف» فإني أميـل إلى تفضيل «اللص والكلاب» عليها بالـرغم من اشتراكهما في كثير من الخصائص. فـ«اللص والكلاب» أقوى انفعالا وأشد تـأثيرا. وحدة الموقف فيها أوضح، والأسلوب يرتفع في كثير من أجزائها إلى مرتبـة الشعر الصاخب المثير، وهو ما لا يتوفـر بنفس القوة في «السمان والخريـف» التـي تحس فيها بـالصنعـة المحكمة والبناء المعقد واستعراض المهارة أكثـر وضوحـا بالـرغم ممـا تحمله مـن مضمون إنساني لا يقـل أهمية ولا خطرا عن مضمون «اللص والكلاب»»(٤٨).

حقا إن رواية «السمان والخريف» تعد عملا فنيا مليئا بـالأبعاد العميقة والمعاني الغزيـرة التي ترتكـز أساسا على رمـزية الأفكـار والأحـداث والمواقـف والشخصيـات. كما تحتوي الـروايـة على رموز أمكنـة، وصـور رمزية للطبيعـة برا وبحرا وجـوا. والروايـة زيادة على ذلـك تشجب الوصوليـة والانتهازية والتسلق، كما تمقـت الكـذب والنفـاق والأنـانيـة والخيـانة بكـافة صـورها. ومـن ناحيـة أخرى تركـز الرواية على الروح الـوطنية، واليقظـة الثـورية، وتتضـح هـذه القيـم الثوريـة في الرواية مـن خلال ذلـك الدور الذي لعبه الرمز الفني في إبراز قيم الجهاد والنضال والثورة التي تفتح آفاق التفاؤل والأمل الجديد المتجدد.

المصادر والمراجع

١ ـ نجيب محفوظ، السمان والخريف، دار القلم بيروت ط١، ١٩٧٢.
٢ ـ د. سليمان الشطي، الرمز والرمزية في أدب نجيب محفوظ، المطبعة العصرية الكويت ط١، ١٩٧٦، ص ٣٠٥، ٣٠٦.
٣ ـ فؤاد دوارة، نجيب محفوظ من القومية إلى العالمية، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٨٩، ص ٩٣.
٤ ـ د. نبيل راغب، قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، ط ٣، ١٩٨٨، ص ٩٤.
٦ ـ صبري حافظ، الخريف والسمان الذي لم يسقط، مجلة الآداب بيروت، عدد ١٢، ١٩٦٣، ص ١٩.
٧ ـ د. محمد زغلول سلام، دراسات في القصة العربية الحديثة، منشأة المعارف الاسكندرية، ١٩٨٧، ص ٣٤٠.
٨ ـ المرجع نفسه والصفحة ذاتها.
٩ ـ د. سليمان الشطي، مرجع سابق، ص ٣٠٨.
١٠ ـ د. محمد زغلول سلام، مرجع سابق، ص ٣٣٩.
١١ ـ د. محمود الربيعي، قراءة الرواية، دار المعارف القاهرة، ١٩٧٤، ص ٤٣, ٤٤.
١٢ ـ د. سليمان الشطي، مرجع سابق، ص٣١٨.
١٣ ـ نجيب محفوظ، أتحدث إليكم، دار العودة بيروت، ط ١، ١٩٧١، ص ١٤٥.
١٤ ـ د. محمود الربيعي، مرجع سابق، ص ٤٥.
١٥ ـ سعد عبد العزيز، ما وراء أدب نجيب محفوظ، ضمن كتاب فاضل الأسود، الرجل والقمة، بحوث ودراسات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٩، جـ١، ص ٣٦٥.
١٦ ـ د. محمود الربيعي، مرجع سابق، ص ٣٨، ٣٩.
١٧ ـ المرجع نفسه، ص ٥٤.
١٨ ـ صبري حافظ، مرجع سابق، ص ٢١.
١٩ ـ سعد عبد العزيز، مرجع سابق، ص ٣٦٤.
٢٠ ـ صبري حافظ، مرجع سابق، ص ٦٢.
٢١ ـ رجاء النقاش، أدباء معاصرون، وزارة الإعلام العراقية بغداد، ١٩٧٢، ص٣٠، ٣١.
٢٢ ـ المرجع نفسه، ص ١٢٩.
٢٣ ـ د. محمود الربيعي، مرجع سابق، ص ٥٤.
٢٤ ـ د. نبيل راغب، مرجع سابق، ص ٢٧٧.
٢٥ ـ رجاء النقاش، مرجع سابق، ص ١٣١.
٢٦ ـ د. سليمان الشطي، مرجع سابق، ص ١٣١.
٢٧ ـ رجاء النقاش، مرجع سابق، ص ١٣١.

٢٨ ــ د. غالي شكري، المنتمي دراسة في أدب نجيب محفوظ، دار الآفاق الجديدة بيروت، ط ٣، ١٩٨٢، ص ٢٩٢، ٢٩٣.

٢٩ ـ د. سليمان الشطي، مرجع سابق، ص ٣١٠.

٣٠ ـ فؤاد دوارة، مرجع سابق، ص ١٠١، ١٠٢.

٣١ ـ د. سليمان الشطي، مرجع سابق، ص ٣١٢.

٣٢ ـ فؤاد دوارة، مرجع سابق، ص ١٠٢، ١٠٣.

٣٣ ـ د. سليمان الشطي، مرجع سابق، ص ٣١٣.

٣٤ ـ المرجع نفسه، ص ٣١٠، ٣١١. وانظر أيضا صلاح عبد الصبور، وتبقى الكلمة ص ١٣٤.

٣٥ ـ د. شفيع السيد، اتجاهات الرواية المصرية، دار المعارف بمصر القاهرة، ١٩٧٨، ص ٢٦٦، ٢٦٧.

٣٦ ـ د. نبيل راغب، مرجع سابق، ص ٢٦٩.

٣٧ ـ فاطمة الزهراء محمد سعيد، الرمزية في أدب نجيب محفوظ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، ط ١، ١٩٨١، ص ١٧٩، ١٨٠، وانظر أيضا د. محمود الربيعي، مرجع سابق، ص ٤٣.

٣٨ ـ د. شفيع السيد، مرجع سابق، ص ٢٦٦.

٣٩ ـ صبري حافظ، مرجع سابق، ص ٦٣.

٤٠ ـ د. نبيل راغب، مرجع سابق، ص ٢٦٩.

٤١ ـ فاطمة الزهراء محمد سعيد، مرجع سابق، ص ١٨٠.

٤٢ ـ د. شفيع السيد، مرجع سابق، ص ٢٦٦.

٤٣ ـ فاطمة الزهراء محمد سعيد، مرجع سابق، ص ١٨٠، ١٨١.

٤٤ ـ د. نبيل راغب، مرجع سابق، ص ٢٦٩.

٤٥ ـ فاطمة الزهراء محمد سعيد، مرجع سابق، ص ١٧٩.

٤٦ ـ صبري حافظ، مرجع سابق، ص ٦٤.

٤٧ ـ د. نبيل راغب، مرجع سابق، ص ٢٧٠ بتصرف.

٤٨ ـ فؤاد دوارة، مرجع سابق، ص ١٠٤.

برج السعود (*)

وإشكالية العلاقة بين الروائي والتاريخي

د. عبدالعالي بو طيب
كلية الآداب - مكناس -

تعد رواية (برج السعود) خامس عمل روائي صدر لمبارك ربيع لحد الآن، بعد رواياته (الطيبون الريح الشتوية، رفقة السلاح والقمر، وبدر زمانه).

رواية، أهم ما يميزها من الناحية الشكلية المظهرية، توفرها، خلافا لسابقاتها، على استهلال تمهيدي يحمل عنوان (ما قبل الكلام)، يعد بمثابة مدخل أساسي لولوج عالمها الحكائي، وربط علاقة تواصلية حقيقية معه، وتأتي أهمية هذا المناص (paratexte) (١) الضروري لقراءة الرواية من اعتبارات شكلية ثلاثة لا تخفى أهميتها على أحد، وهي:

١) أنه من ناحية كاتبه يعد مناصا شخصيا (paratexte auctorial) (٢) صادرا عن المؤلف نفسه، وليس عن غيره كمناص الناشر مثلا (paratexte editori-al).(٣) وهو بهذا يتضمن قيمة إخبارية رسمية (peritexte).(٤)

(٢) أنه من ناحية موقعه المكاني يرتبط ارتباطا مباشرا بالنص (peritex-te).(٥) خلافا لبعض المناصات الأخرى كالحوارات والاستجوابات الصحافية التي تكون على علاقة غير مباشرة به. (epitexte).(٦)

٣) أنه من الناحية الزمنية يعد مناصا أصليا (paratexte orignale).(٧) بحكم صدوره في نفس تاريخ نشر النص، لا قبله كالمناصات السابقة (paratextes an-terieurs).(٨) ولا بعده. كالمناصات المتأخرة أو اللاحقة (paratextes tardifs ou ulterieurs).(٩)

إذا أضفنا لذلك المضمون العام الذي تطرحه هذه العتبة (seuil)(١٠) في ارتباطه بالقضايا الخاصة التي تتناولها الرواية ككل، أمكننا تقدير الدور التواصلي الهام الذي تلعبه في توجيه القراءة ورسم خطوطها الكبرى، لدرجة يمكن معها اعتبار كل قراءة للرواية بدونها بمثابة دراسة قيصرية اختزالية، من شأنها إلحاق ضرر كبير بالنص، وتشويه أبعاده ومراميه، خصوصا إذا علمنا أن المظهر الوظيفي للمناص (l'aspect fonctionnel du paratex-te).(١١) يتلخص أساسا، وكما أشار لذلك جيرار جنيت (G.Genette). في كونه خطابا تابعا، مساعدا، مسخرا لخدمة شيء آخر يبرر وجوده، هو النص).(١٢) وهذا ما يكسبه قوة إخبارية (force illocu-toire).(١٣) خاصة، ولا أدل على ذلك من حجم المعلومات الهامة التي يتضمنها هذا التمهيد بخصوص قرية البطنية الفضاء الاساسي الوحيد لاحداث الرواية، وما عرفته من تطورات غريبة، في المرحلة المتأخرة، بفعل المتغيرات الاقتصادية والاجتماعية التي طرأت عليها، مما جعل أثمان الارض بها تشهد ارتفاعا مهولا لا قبل لسكانها به، وضع جعل الدارسين ينقسمون بشأن تحديد انعكاساته على مصير القرية وأهلها لفريقين: (الأول، يذهب إلى أن هذا التطور الذي حصل في شكل طفرة أدى إلى زوال البطنية بما نتج عنه من تغيرات معقدة، وأن لا علاقة حقيقة بين أهل البطنية المتأخرين وأهلها السابقين الأصليين، الثاني، يرى أن هذا التطور، بالعكس من ذلك، هو الذي أدى إلى بقاء البلدة بشكل من الأشكال، لكنه يعمل باستمرار على اندثارها كحل تاريخي طبيعي نابع من قوانين الاقتصاد والاجتماع..... إلا إذا حصلت معجزة).(١٤) وفي هذا الإطار وبغض النظر عن الاهتمامات الاستشرافية لهذه الآراء واحتمالاتها التحققية، يبقى هناك شيء واحد ثابت لا يمكن نكرانه، يتعلق

أساسا بانعكاس هذه التحولات على اهتمام الباحثين والدارسين بهذه المنطقة، وما عرفه من تقلص ملموس مقارنة بما كان عليه الحال سابقا، حين كانت البطنية تشهد أحداثا وموجات وبائية حادة ومثيرة، خصوصا بعد الإيقاع السريع نسبيا الذي أصبح عليه توالي هذه الظواهر في القرية حاليا، مما يعطي الانطباع، ظاهريا على الأقل، بأن الأمور بدأت تأخذ وضعا طبيعيا عاديا لا يتطلب متابعة واهتمام الباحثين كالسابق: (فبغض النظر عن التحديد التاريخي الذي يتطلب الجواب عن البطنية. هل اندثرت أم ما تزال باقية مستمرة، وبعيدا عن مغامرات التوقع المستقبلي في حالة بقائها، مهما كانت نوعية هذا البقاء، فإن ما يبقى ثابتا، هو أنها كانت دائما منطقة جذب بالنسبة لكثير من الدارسين والباحثين والزائرين والمغامرين وراء الثروة، منذ مطلع القرن، وإلى ما بعد منتصفه بعقدين تقريبا، مما يؤشر تاريخيا، لمن يهمه ذلك، إلى أنها ظلت موجودة على نحوما إلى نهاية هذه الفترة على الأقل... وأن الموجات الوبائية، التي عرفت بها البطنية طيلة تاريخها القديم والحديث، أصبحت محدودة نسبيا وسريعة الزوال، سريعة العودة على فترات قصيرة وغير منتظمة، مما أدى إلى دخولها في حكم المعتاد، وأدى بالتالي إلى عدم الاهتمام بتدوين حالاتها والكتابة عنها، بمستوى الاهتمام الذي كان عليه الأمر في السابق). (١٥)

وهذا ما استرعى انتباه الروائي، وأغراه بكتابة رواية عن هذه القرية المهمشة، يكشف فيها عن المفارقات الغريبة والعميقة التي يزخر بها واقعها في ظل الركود الظاهري الخادع وما يوهم به من اعتيادية مزيفة تستحق اهتماما ومتابعة خاصين. بعيدا عن هاجس التوثيق وملاحقة الأحداث الكبرى، اللذين يحتلان عادة مركز انشغالات الكتابة التاريخية، خصوصا وأن غياب مثل هذه الأحداث العامة، لا يلغي أبدا حركية الواقع، كما لا يقلل، بأي حال من الأحوال، من قيمة متابعة الأحداث العادية البسيطة الخاصة، باعتبارها الموضوع الأساسي للكتابة الروائية عامة، وبذلك يعيد طرح إشكالية قديمة جديدة، تخص علاقة الأدب الملتبسة والمعقدة ببعض المجالات المعرفية الأخرى كالتاريخ، وما يترتب عنها من تمايزات، وتقاطعات غالبا ما كانت، ولازالت، مثار مناقشات عديدة، من اليونان إلى الآن، يكفي أن نستحضر منها بالمناسبة، على سبيل المثال لا الحصر، ما قاله أرسطو في معرض مقارنته بينهما، في كتابه الرائد ـ فن الشعر ـ: (واضح..... مما قلناه أن مهمة الشاعر الحقيقية ليست في رواية الأمور كما وقعت فعلا، بل رواية ما يمكن أن يقع، والأشياء ممكنة: إما بحسب الاحتمال، أو بحسب الضرورة، ذلك أن المؤرخ والشاعر لا يختلفان بكون أحدهما يروي الأحداث شعرا، والآخر يرويها نثرا، ـ فقد كان من الممكن تأليف تاريخ هيرودوتس نظما، ولكنه كان سيظل مع ذلك تاريخا، سواء كتب نظما أو نثرا ـ وإنما يتميزان من حيث كون أحدهما يروي الأحداث التي وقعت فعلا، بينما الآخر يروي الأحداث التي يمكن أن تقع، ولهذا كان الشعر أوفر حظا من الفلسفة، وأسمى مقاما من التاريخ، لأن الشعر بالأحرى يروي الكلي، بينما التاريخ يروي الجزئي).(١٦)

علما بأن ـ برج السعود ـ تتناول هذه القضية من زاوية خاصة تمس أساسا جانب الاختلاف في تقدير المادتين للأمور،

وطريقة كل واحدة منهما في معالجتها من منظورها الخاص. بحيث إننا في الوقت الذي نجد فيه المؤرخ يولي الأحداث الماضية العامة الكبرى اهتماما كليا، مع التركيز أكثر على الجانب التوثيقي في المسألة، نرى الروائي بالمقابل يعنى بالوقائع الراهنة للحياة العادية الخاصة، في محاولة لإثارة الانتباه لما تزخر به من مفارقات غريبة دقيقة غالبا ما تخرج عن نطاق اهتمام المؤرخ، يقول في هذا الصدد: (لا نستطيع الجزم إن كان من حسن حظ الروائي أو سوئه، أنه ليس مؤرخا، بمعنى أنه غير محمل بعبء التحديد والتتبع الوثائقي التاريخي، خاصة عندما يتعلق الأمر بوقائع وآثار اندثرت، ولم يبق من أثر شاهد محسوس مباشر على وجودها، أو توجد في طريق التحول، أو تكون محط خلاف على الأقل).(١٧)

وبذلك يتضح أن هناك اختلافا جوهريا بين هذين المجالين المعرفيين، لا من حيث موضوعاتهما فحسب، وإنما من حيث طريقة تناولهما وتعاملهما مع هذه الموضوعات كذلك، وإن كان هذا لا يلغي طبعا، بأي حال من الأحوال، ما يمكن أن يحصل بينهما أحيانا من تقاطع وتداخل، كأن يصبح التاريخ موضوعا أدبيا في الرواية التاريخية، أو يتحول الأدب لمادة تاريخية في تاريخ الأدب.

في هذا الاطار النظري العام إذن تندرج ـ برج السعود ـ باعتبارها عملا روائيا «يؤرخ» بطريقته ووسيلته الخاصتين، لواقع البطنية «العادي» في محاولة لملء الثغرة المتولدة عن إهمال المؤرخين لها، راسمة بذلك ضمنيا الحدود الفاصلة بين مجالي تخصص كل واحد منهما، ومن خلالها بين الحقيقي والمتخيل، الكائن والممكن، في نطاق العلاقة التكاملية طبعا القائمة بين المجالات المعرفية على اختلاف مشاربها، وهذا ما يضفي في اعتقادي على هذا المناص المتميز بعده التواصلي العميق والهام، ويجعله مدخلا طبيعيا ضروريا لقراءة الرواية، وخلق علاقة حقيقية معها، لتبقى كل القراءات الأخرى بدونه قراءات قسرية وقيصرية لا غير. وعليه ـ فبرج السعود ـــ بهذا المعنى رواية فضح وتعرية لواقع سكان قرية مهمشة تدعى البطنية، شغلهم الشاغل التعلق بحلم الحفارة وهي تنخر أعماق أراضيهم، مستخرجة منها الكنوز التي تحتوي عليها، ولتخرج معها واقعهم البئيس من المأزق الذي يتردى فيه، محولة إياه لواقع زاه، يماثل في بهائه واقع أهل البطنية الجديدة، المرجع الحقيقي الملموس لطموحاتهم: (في أقصى الأفق، على مبعدة من بلدة البطنية (.....) تبدو البطنية الجديدة، مساحة بنايات منتظمة بيضاء، تشكل بقعة مشرقة في خيال الريطي وأهل البطنية القديمة، بنايات خصصت لمن حط رحال الحظ عندهم من قرى مجاورة، فجمعوا هناك في منازل ضيقة حقا.. قصيرة حقا.. لكنها نظيفة، مجهزة بالماء والكهرباء، ومرافق أخرى، وفوق ذلك، وأهم من ذلك، الإيراد المالي المنتظم، ومكسب الشغل المنتظم.... أي شغل؟ راحة وإيراد وأشياء أخرى من قبيل الحلم!)(١٨).

حلم تحول مع الأيام لوهم حقيقي استحوذ على سكان هذه القرية الفقيرة، وجعلهم ينغلقون على أنفسهم، ولا يرون الدنيا إلا من خلال الكوة الضيقة التي يتيحها هذا السراب القاتل. وما يرتبط به من رهانات وتطلعات آنية ومستقبلية، مما انعكس سلبا على طبيعة الحياة بها في شكل شلل شبه تام، أصاب كل النواحي

الاقتصادية والتجارية والاجتماعية، فارتفعت الأسعار وتوقف النشاط التجاري والإقتصادي، إلا ما كان من الضروريات اليومية للعيش، أملا في الحلم الذي قد يأتي ليقلب راهن واقع البطنية البئيس رأسا على عقب، وليزيح عنها ـ برج النحاس ـ الذي يحاصرها منذ مدة، مستبدلا إياه ـ ببرج السعود ـ ١ مطمح أهلها المأمول: (البطنية سيأتيها رزقها الموعود بالطريق السهل، بالعز والكرامة، سيأتي يوم، يحل فيه رجال السلطة، رئيس الدائرة، والباشا والقائد، وربما الوزير، والمهندسون طبعا (...) وينادون رجال البطنية وفي مقدمتهم الشيخ بلحاج وبناصر، يتحدثون إليهم عن المشروع، واستثمار المنطقة، وتعقد اجتماعات، ولقاءات، ومساومات على الأرض، طبعا مساومات، فلن تدفع الأرض إلا بعشرات الأضعاف، لا بأثمان بخسة).(١٩)

وفي انتظار أن يصبح الحلم حقيقة، ليس أمامهم طبعا سوى أن يتجرعوا مرارة واقعهم الآسن العفن، كبركة عكرة، قطرة قطرة، يوما بعد يوم، لا حركة، ولا تطور، ولا تغيير: (الدنيا هنا، هي هي بعد غيبة شهر أو شهرين... كل شيء كما هو، حتى لودامت الرحلة أعواما (....) تبقون دائما هنا كما أنتم، الناس هنا في غفلة، والدنيا تتحرك في كل مكان، كل شيء يسير، الناس هناك لديهم جديد، في كل لحظة... هنا يتابعون دورات الشمس والقمر وحركة الريح. دون أن يدوروا أو يتحركوا!).(٢٠)

أما إذا قدر وتحركوا يوما، فليقعوا فريسة سهلة في أيدي المغامرين والمشعوذين الوافدين عليهم من مناطق خارجية، كالرمّاي المحتال الذي عرف كيف يأسر عقول سكان البطنية، ويتلاعب بأوتار عواطفهم الحالمة بالغد المشرق، لتحقيق مصالحه الشخصية، مستغلا في ذلك جهلهم وانتهازية أعيانهم، وممثلي السلطة، كالشيخ بلحاج وبناصر وغيرهما: (ينبؤهم عن مستقبل ينتظرهم (....) وهم يتابعون ما يرسم لهم من صور جميلة بلهفة، يراهم وقد أقاموا المواسم، وأضافوا إلى نسائهم نساء، أو استبدلوهن بغيرهن، ويضحك بملء فيه، آه منكم أيا العفاريت!).(٢١) أو ابن سيدي رحيل المشعوذ الذي اعتاد نهب خيراتهم سنويا بشطحاته الصوفية الجذابة، وأسلوبه الساخر، خصوصا في مثل هذه الأوقات العصيبة التي تمر بها القرية حاليا، وما تعرفه من متاعب إضافية تتمثل في مقاطعة النساء للرجال في الفراش، بعد المشاداة التي وقعت بين عليوات الجنايني وبنت الرشام، إثر رفض هذه الأخيرة الزواج منه: (استمرت الجولة على المنازل إلى ما بعد منتصف النهار، كانت الموائد جاهزة، عليها الطواجن، فتوزع الناس عليها، وانتهى الأكل بسرعة، ثم قام الرجل يرفع يديه دعاء بالخير لأهل الخير، وهم يؤمنون على دعواته.

ـ صاح أحدهم: الحفارة... الحفارة... يا سيدي وبن سيدي رحيل؟.

وتابعه آخرون في هذا الطلب:

ـ الحفارة ياسيدي، يطول عمري.

نظر إليهم الرجل مليا، ثم قال:

ـ الله يأتي بما فيه الخير.

وختم، وبدأ يتهيأ للرحيل، فارتفعت الزغاريد، وتحرى الموكب).(٢٢) وفيما عدا هذا تبقى الأمور على حالها تتأرجح في ايقاع رتيب، بين تعاطي المخدرات، واحتراف الدعارة، وتفشي النميمة، الانشغالات اليومية العادية لكل سكان

هذه القرية المهمشة دون استثناء، لا فرق في ذلك بين الرجل والمرأة، ولا بين الغني والفقير، اللهم إلا ما كان من تباين درجات الصمود والتحمل المرتبطة أساسا باختلاف المواقع المادية والإجتماعية لأصحابها لا غير، وهو ما أثار استغراب بعض الباحثين الغربيين الذين اعتادوا في السابق على ملاحظة توالي الأحداث والموجات الوبائية على هذه القرية بايقاع بطيء نسبيا عما هو عليه حاليا، مما اعتبر في نظرهم مؤشرا موضوعيا على تحول ملحوظ في النشاط الفيروسي بها، يتطلب الدراسة والمتابعة، وهي المهمة التي تحمل مسؤولية انجازها نيابة عنه، وتحت إشرافه طبعا، الطالب الباحث عمّار، نظرا لما يتوفر فيه من استعدادات شخصية كفيلة بضمان نجاح هذا المشروع العلمي الهام: (حماسته الأولى للبحث على حقيقته، وقدّر أنه ينجح نجاحا باهرا يثير دهشة الاسكتلندي العجوز الذي لا يدهشه شيء، لم تكن الحماسة ولا الطموح سلاحه الأول، بل كان يدري أنه يمتلك قدرة على التعاطف مع هؤلاء الناس، من أبناء جلدته، فهو يحمل بعض مشاعرهم، ويخاطبهم بلغتهم، ولا يحتاج لأدنى جهد ليكون في مستواهم).(٢٣)

وبعد ثلاث سنوات من البحث والتقصي، قضاها عمار وسط سكان القرية وبين أحضانهم، انتهى، من جملة ما انتهى إليه، لخلاصة مفادها أن ما تحياه البطنية من أوضاع غريبة، لا علاقة له إطلاقا بنظرية الكمون الفيروسي التي وضعها أستاذه الاسكتلندي سمورند، بقدر ما هو وضع اجتماعي نفسي أفرزته معطيات اقتصادية وتجارية متولدة عن تعلق أعمى بحلم تحول، مع المدة، بفعل ظروف خارجية وأخرى داخلية، لوهم قاتل شل الحركة بها، وحكم على سكانها بالجمود شبه المطلق في انتظار الذي يأتي ولا يأتي. لهذا لا نستغرب إذا ما وجدنا الرواية تنفتح في فصلها الأول على شخصية الريطي المهووس، كالآ خرين، بوردية حلمه الكبير، وهو يسابق الزمن حبا في سماع هدير الحفارة تنخر أعماق أرضه ــ المنسية ــ مستخرجة كنوزها، سبيله الأوحد لاسترداد كرامته الضائعة المهدورة في البطنية: (وهكذا قد لا تعود منسية بعد اليوم، بل ستسير بذكرها الركبان، والركض يتوالى نحوها، في مسيرة بلدة بكاملها، تنقاد من ذاتها خلف الريطي، يهتز رأسه بالخواطر، مع اهتزاز جسده النابض، الراكض....

ويثبت الزمان أن البطنية وسائر ورثة آدم قد أخطاأوا في تقدير قيمة أرض، هي فوق كل تقدير، كما أخطأت البطنية، وتخطىء كل يوم، في تقدير إنسان، هو من تسميه الريطي، ولا تملك الآن إلا أن تتبعه في طواعية، منجذبة بسرعة ركضه كما تنجذب حبات البرادة المعدنية إلى قطب ممغنط).(٢٤)

لتنتهي في فصلها الأخير مع نفس الشخصية وهي تجري في نفس اتجاه موقع ــ المنسية ــ لكن، هذه المرة، بغاية الكشف عن أدوات جريمة القتل التي شهدتها البطنية منذ مدة، ولم يعرف لحد الساعة منفذها، مرددا بانفعال شديد جدا.

أنا... اللي.... أنا.... اللي...: (ومضى الريطي توا كالمخدر المسحور المسحوب نحو قطب ممغنط، ثنى ركبتيه، جثم عليهما، رمى بضعة أحجار يمينا وشمالا، طفق ينبش وينبش... حركة كتفيه ورأسه تدل على عصبيته، ينبش ويتمتم، وينثر التراب على كل جانب، وترتفع تمتمته

بقدر ما يتعمق في النبش، يستل بمنتهى العصبية رزمة من جوف الأرض، يرفعها في وجوه القوم، يسوى قامته، التي بدت أطول بكثير مما هي، خذوا... خذوا... ويبدأ بفك الرزمة ويشتت محتوياتها في كل اتجاه، خذوا... خذوا... هراوة قصيرة معقوفة الرأس، عليها لطخة داكنة واضحة، قميص.... حذاء... سروال... خذوا... خذوا... ويبدأ الريطي ينتف ثيابه.. أو يكشطها من حيثما اتفق، وينثر منها في كل اتجاه وهو يجري ويدور... خذوا... خذوا... كل شيء... لم يبق مستورا بشيء... لم يبق عليه إلا الجلد... ظل يجري... ويطوف... ينتف من جلده ويعطي... خذوا... خذوا... ولى وجهه نحو شمس بدت غاربة، رفع إحدى يديه على حاجبيه يتقي أشعتها المائلة، وسار نحوها يجري بكل قواه... أنا... الي...).(٢٥)

وكأني به وهو يجرد نفسه من كل الأسرار، ويعترف للجميع بارتكابه جريمة القتل، إنما يقر ضمنيا بمسؤوليته الشخصية الكاملة، ومن خلاله بمسؤولية باقي سكان البطنية، في الوضع المأساوي الذي آلت إليه، وضع لا يمكن أن يفضي، بحكم جموده وانغلاقه، إلا إلى الفقر والموت، بدل الغنى والحياة.

والحقيقة أن المؤلف وفق إلى حد كبير في رسم ملامح هذا الواقع المميت، وتحديد معالمه المأساوية الكبرى، بدقة متناهية موحية، تجمع الكلمة العادية البسيطة، بالعبارة الشاعرية الرقيقة، في لوحات وصفية رائعة، تلتقي فيها المظاهر الفيزيقية الخارجية، بالأبعاد النفسية الداخلية، لشخصيات عالمه التخييلي، معتمدا في ذلك كله على الإمكانيات السردية الهائلة التي تتيحها الرؤية السردية اللامحدودة، لسارد عالم بكل شيء، وهو ما أتاح له فرصة الكشف عن مكنونات شخصياته، وما يعتمل فيها من أحاسيس حميمية صادقة بكل سهولة، كما مكنه، في الوقت ذاته، من التنقل بحرية كبيرة بين مختلف فضاءات وأزمنة متنه الحكائي، كما تشهد، بذلك كل الفصول المتعلقة بالشخصية المحورية: (في نهاية الأمسية، وقد غادروا المطعم يتمشون قليلا على رصيف النهر العتيد، تتلألأ على صفحته الأضواء، كان سمورند أكثر من صديق، يحادث عمارا بصوت دافئ، وذراعه على كتفه كأنها تحتضنه احتضانا، وخلفهما على مسافة قريبة، يتناهى إيقاع خطوات هادئة متئدة....

وقع أقدام الجرسون، تعود به إلى نفسه في مقهى الصومعة، يدفع الحساب، ويقوم يستقل التاكسي إلى المعهد).(٢٦)

لكن اللافت في مسألة توظيف مبارك ربيع لهذه الرؤية السردية في رواية - برج السعود -، بالاضافة طبعا للجوانب السابقة، التنويع الهام الذي أدخله عليها فيما يخص حجم المعلومات المقدمة عن الجريمة في نطاق التحقيق، خدمة لأهداف الرواية وضمانا لنوستالجية السرد، معتمدا في ذلك على ما يعرف في ميدان السرديات بمبدأ خلط الأنساق (melange des systemes).(٢٧)

أو التبديل (l'alteration).(٢٨) لما يتيحه للروائي من فرص تكسير هيمنة الرؤية السردية الواحدة، وتطعيمها برؤيات مغايرة أخرى، من شأنها مساعدته على تنويع حجم المعلومات المقدمة المسموح بها في نطاق الرؤية السردية المهيمنة الاولى، إما بما هو أكثر (paralepse).(٢٩)، أو أقل (paralipse).(٣٠) كما هو الحال في هذه

الرواية، مما مكن السارد طبعا من اخفاء جزء هام من معلوماته الخاصة المتعلقة بالجريمة ومرتكبها، إلى ما بعد الانتهاء من سرد المعلومات الفرعية الأخرى، بكل ما لذلك من تأثير على تعليق رغبة القارىء في معرفة نتائج التحقيق الجنائي للوقت المناسب، وبذلك اكتسبت الرواية نفسا سرديا اضافيا هاما، ما كان لها لتربحه لو حافظت على رؤيتها العالمة وحدها، فضلا عن الدور الكبير الذي لعبه ذلك في الاحتفاظ بالمفاجأة السردية المتعلقة بشخصية القاتل لنهاية الرواية، تماما كما فعلت أكاطا كريستي (Agatha Christie) في إحدى روائعها البوليسية (cinq heures vingt-cinq) التي قال عنها رولان بارت (R.Barthes) في معرض حديثه عن خصوصيات هذا المبدأ السردي: (خلط الأنساق يحس طبعا كرخصة (facilite9) قد تبلغ حد الغش (truquage): فرواية أكاطا كريستي البوليسية (الساعة الخامسة وخمس وعشرون) لا تحافظ على اللغز (l'enigme) إلا بغش شخصية السارد، فالشخصية موصوفة من الداخل، رغم أنها هي القاتل، والكل يمر كما لو أن داخل نفس الشخصية يوجد وعي الشاهد محايثا للخطاب، ووعي القاتل محايثا للمرجع، والغش المبالغ فيه بين النسقين معا وحده سمح باللغز).(٣١) وبذلك تحقق - برج السعود - قفزة نوعية إضافية هامة في مسيرة مبارك ربيع الإبداعية، على طريق تأصيل الكتابة الروائية، مغربيا وعربيا، ولتعطي الدليل، إن كان الأمر يحتاج لدليل، على أن الخطاب الروائي التخييلي، وإن خالف الخطاب التاريخي الحقيقي، فإنه قد لا يقل عنه مع ذلك إمتاعا وفائدة، إذا ما توفرت، طبعا، الملكة الابداعية الخلاقة.

هوامش الدراسة

ربيع مبارك: برج السعود، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، الطبعة الاولى، ١٩٩٠.

١) أنظر: G. Genette: Seuils, ed:- seuil, coll: poetique 1987, p:7.

٢) انظر: G. Genette: op,cit,1987,- p:14.

٣) انظر: G. Genette: op,cit,1987,- p:14.

٤) انظر: G. Genette: op,cit,1987,- p:14.

٥) G. Genette: op,cit,1987, p:10.-

٦) انظر G. Genette:- op,cit,1987,p:11.

٧) G. Genette: op,cit,1987, p:11.-

٨) G. Genette: op,cit,1987, p:11.-

٩) G. Genette: op,cit,1987, p:11.-

١٠) انظر G. Genette: op,cit,1987,- p:7.

١١) انظر G. Genette: op,cit,1987,- p:16.

١٢) انظر G. Genette:- op,cit,1987,p:16.

١٣) انظر G. Genette:- op,cit,1987,p:16.

١٤) ربيع مبارك: رواية مذكورة، ١٩٩٠، ص:٦.

١٥) ربيع مبارك: رواية مذكورة، ١٩٩٠، ص: ٦.

١٦) أرسطو طاليس: فن الشعر، ترجمة وتحقيق عبدالرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، ١٩٧٣، ص:٢٦.

١٧) ربيع مبارك: رواية مذكورة:

١٩٩٠، ص: ٥.

١٨) ربيــع مبــارك: رواية مــذكــورة: ١٩٩٠، ص:١٠.

١٩) ربيــع مبــارك: رواية مــذكــورة، ١٩٩٠، ص:٢٤.

٢٠) ربيــع مبــارك: رواية مــذكــورة، ١٩٩٠، ص: ٢٦.

٢١) ربيــع مبــارك: رواية مــذكــورة، ١٩٩٠، ص: ٢٠ ـ ٢١.

٢٢) ربيــع مبــارك: رواية مــذكــورة، ١٩٩٠، ص: ٨٢.

٢٣) ربيــع مبــارك: رواية مــذكــورة، ١٩٩٠، ص: ٥٩.

٢٤) ربيــع مبــارك: رواية مــذكــورة، ١٩٩٠، ص: ٩.

٢٥) ربيــع مبــارك: رواية مــذكــورة، ١٩٩٠، ص: ٢٢٢.

٢٦) ربيــع مبــارك: رواية مــذكــورة، ١٩٩٠، ص:١٠٠ ـ ١٠١.

١٧) انظر: R. Barthes: Introduction– a l'analyse structurale des recits, in l'analyse structurale du recit, communications 8, ed: Seuil, Coll: points, 1981, p: 26.

٢٨) انظر: G.Genette: Fiqures III,– ed, seuil, coll, poetique: 1972, p: 211.

٢٩) انظر: G. Genette: op, cit,– 1972, p: 211.

٣٠) انظـــــر: G. Genette:– op,cit,1987,p:14.

٣١) انظر: R. Barthes: in Op,cit, 1981, p: 26.

الرواية السورية بين التقليد والأصالة

● الدكتور: يعقوب البيطار

مرت الرواية السورية منذ نشأتها الفنية بمراحل مميزة، توزعت تجارب الروائيين ومواقفهم من المذاهب الأدبية التي أخذت تظهر في نتاجاتهم، ولكن قبل نشأتها الفنية حملت خصائص رومنطقية وواقعية. أي قبل أن تؤكد فنيتها الأدبية، وموضوعاتها، وسردها، وتحليلاتها، وغير ذلك تجعل منها رواية بالمعنى الصحيح.

الرواية اكثر الأنواع الأدبية انتشارا في العصر الحديث حيث تتعدد فيها المشاهد وأنماط العلاقات البشرية، إن الأطر الواسعة للصيغة الروائية تسمح لها بأن تصور عملا ملحميا كبيرا يستوعب مظاهر الحياة وتنوعها يسرد في صورة شاملة قصة لحياة شخص أو عدة شخصيات مبينا تطورها وتفاعلها بالظروف الحياتية المحيطة بها.

وباستطاعة الرواية أن تشخص بدقة المراحل التاريخية الإنسانية، واستيعاب حيوات الناس ومصائرهم والتطورات الفكرية وتجسيد تنوع الطبائع الانسانية وتصوير الظروف الاجتماعية التي ترافق المجتمع. «إن الرواية امتلكت وماتزال تمتلك أوسع إمكانات تصوير الحياة تصويرا شاملا وتجسيد تاريخ تكون الطبائع الانسانية والنفوذ إلى أعقد العمليات الجارية في عوالم الناس الداخلية وفي العالم الخارجي المحيط بهم» (١).

لقد ولدت الرواية كنوع أدبي في ظروف انقسام المجتمع إلى طبقات وكان باعثها إلى الحياة، الاهتمام المتزايد بمصير الإنسان الفرد الذي فقد ارتباطه المباشر بالآخرين، كانت الرواية بالقرن الماضي تهتم بالكشف عن القوانين الاجتماعية الكامنة وراء تصرفات الأفراد.

وقد انتقلت هذه السمة الجوهرية إلى الابداع الروائي المعاصر وبذلك احتلت الرواية مكانة بارزة في تاريخ الآ داب العالمية بعد أن توفرت لها الامكانات الكبيرة. لذلك فهي صوت مجتمع، وصورة حياة وهي لا تقدم الإنسان المنفرد، لكنها تقدمه وهو يعيش ضمن مجتمع، وتنفجر أبعاد هذا المجتمع وملامحه وقضاياه من جنبات هذه الحياة.

«ومن هذا المنطلق فإن الرواية لوحة عريضة لحياة لها قدر كبير من الاستمرار والحضور في الزمان والمكان. إنها ملحمة الحياة في عراقتها وحيويتها وتأبيها على الجمود إنها ملحمة العصور الحديثة»(٢)

والرواية في تعاملها مع الواقع أو الحياة، أو في حال استحضارها للتاريخ والتعامل مع موضوعاته وشخصياته ومحاولة إعادة خلقها وبنائها من جديد لها طريقتها وأسلوبها الفني والجمالي، ولا يمكن لها أن تقف أبدا عند الأخذ المباشر الساذج. إلى درجة يبدو فيها العمل الفني والذي يفترض أن يكون إبداعيا ـ صورة تنسخ الواقع، أو تعكسه بشكل فوتوغرافي، تبدو فيه الحياة فارغة هشة لا حركة فيها ولا حيوية. وإنما تعمل على إعادة صياغة الواقع بأسلوب فني رائع وتشكيل جمالي يأخذ مادته وأفكاره وصوره من الحياة ليعيد صياغتها وتركيبها من جديد بعد صهرها في بوتقة وعي وذوق وإحساس الفنان المبدع، بالإضافة الى صدق التجربة وصدق الانفعال بالموضوع لكي يتمكن المبدع من تمثل موضوعه وليصدر عنه العمل الإبداعي.

ويبدو التعامل مع الواقع وشخصياته في غاية الخطورة لما يتطلب من الفنان ـ الأديب ـــ من فهم عميق له، وقدره على إعادة صياغته وفق مقتضيات الحياة الحاضرة فيعمل على بعث الحياة بأسلوب جديد ورؤية واضحة، ولهذا كله فالرواية تمنح الفنان قدرا كبيرا من الحرية التي تفرضها المساحة الزمانية والمكانية الكبيرة التي يتاح له أن يتحرك فيها، وعلى قدر هذه الحرية المتوفرة تكون مسؤوليته الفادحة نحو القارىء والعمل الفني الذي يبدعه على حد سواء، فالرواية تتيح له أن

يستخدم كل الأساليب والحيل التي اكتشفتها واستخدمتها كافة الفنون التعبيرية الأخرى.

فقارىء الرواية ينتظر من العمل الروائي الجيد، أكثر بكثير مما ينتظره من أي شكل فني آخر، وليس فقط لأنه يمنح الرواية من وقته وجهده، في عملية التلقي بالطبع أكثر من أي عمل فني آخر، ويتمنى أن يتوافق الحصاد مع العطاء.

فالروائي كالمفكر والعالم يستهدف البحث عن الحقيقة، ولكنه على خلافها لا يخاطب إدراكنا أو ذكاءنا بل يخاطب ما هو أعمق. يخاطب قدرتنا على الفرح والدهشة والإحساس بالغموض الذي يكتنف حياتنا، يخاطب إحساسنا بالشفقة والجمال والألم.

ولقد جاء نشوء المحاولات الروائية الأولى في سورية متزامنا مع بداية عصر النهضة والتقدم الحضاري الذي اعتبر نقطة الانطلاق لفنوننا الأدبية الحديثة.

وقد رأى المنورون في عصر النهضة أن تطوير اللغة والأدب سمة أساسية من سمات رسالتهم التي ناضلوا من أجل تحقيقها ربما يتلاءم وطموحات العصر الذي ولدوا فيه.

لقد مس الأدب التنويري دائرة واسعة من قضايا الحياة، شملت مشكلات اللغة ومبادىء الإبداع والسياسة وبنية الدولة والمجتمع.

لكن المنورين استقوا مادتهم الأدبية من التاريخ العربي، كما استمدوها من الحياة اليومية، فظهرت القصة القصيرة التي ترافقت نشأتها والرواية بأنواعها الاجتماعية والفلسفية والتاريخية ويعود الفضل في ولادة الرواية السورية الى مصادر عدة كالصحافة والترجمة والحكاية التراثية واعتبرت الصحافة قاعدة الأدب ومنطلقه وقد استطاع الأدب أن يحقق من خلالها هدفه التنويري وبتأثيرها تطبع الأسلوب الأدبي بطابع الليونة والسهولة. وبسبب انتشار الصحف وإقبال الجمهور عليها نشأت حاجة ملحة إلى المزيد من القصص والروايات فظهرت روايات الغرام والقصص البوليسية البعيدة عن الصدق الغني في تصوير الحياة.

ولم تكن الترجمة بمعزل عن الصحافة، إذ غزا المترجمون ميدان الصحافة بأنواعها، فكتبوا في الصحف والمجلات، وأقبل المثقفون والطبقة المتوسطة ينهلون من الأعمال المترجمة بقصد التسلية الإطلاع.

وقد تضمنت الروايات التي ظهرت في تلك المرحلة مغامرات وعجائب وفروسية وحبا وجريمة، وكانت متباينة في أساليبها، وهكذا أثرت الترجمة في التعبير الكتابي واتسع نطاقها لسد ظمأ جمهور القراء المتصاعد إلى العمل الأدبي المترجم الذي أخذ المترجمون يحورونه بما يتلاءم وقواعد الأسلوب الادبي ومبادىء السلوك والاخلاق.

كان المترجمون يلجؤون في أحيان كثيرة إلى تغيير المحتوى الفكري للعمل الأدبي بما ينسجم وأفكارهم وتصوراتهم المغروسة في أذهانهم عن رسالة الجيل الجديد. مع ذلك ساعد انتشار الروايات المترجمة على تطور الرواية بأنواعها المتعددة الأغراض. إن الرواية السورية، قبل أن تؤكد حقيقتها كنوع أدبي له قواعده الفنية كانت مجرد حكاية طويلة تصور المغامرات أو تعبر عن المصادفات الغريبة أو تتجه نحو الوعظ الاجتماعي والأخلاقي موجهة الجمهور إلى قواعد الفضيلة.

ولقد ظهرت بواكير الأعمال القصصية والروائية منذ عام ١٨٧٢م على يدي فرنسيس المراش ونعمان القساطلي وشكري العسلي وغيرهم.. فرسم هؤلاء بريشهم قمة تجاربهم الروائية التي ارتكزت خيوطها على أحداث كثيرة وشخصيات أكثر. وفق نماذج من «ألف ليلة وليلة» وكان أسلوب كتابتهم بعيدا عن التحليل والنضج الفني او تفهم طبيعة العمل الأدبي.

إلا أن هذا النوع من الروايات كان يتسم بأحداثه الغريبة والافتقار إلى التحليل وسيطرة السرد والتهويل والمصادفات العجيبة وطغيان التقليد والتأثر بألف ليلة وليلة مما يجعله بعيدا عن روح الرواية الفنية (٣).

غير أن الرواية لم تقف عند هذا الحد، بل تطورت تطورا موضوعيا، فأصبحت وسيلة لتعلم التاريخ أو نص الوقائع والسير التاريخية بقالب روائي «الروايات التاريخية ليست تاريخا خالصا محققا يرجع اليه ويوثق به ويعقد عليه ولكنها مع ذلك تستمد مادتها من التاريخ وتؤثر في فهمنا له وطريقتنا في عرض حوادثه وسرد أخباره وتصوير شخصياته» (٤).

ومن أوائل من كتب الرواية التاريخية/ سليم البستاني/الذي اعتقد أن العمل الأدبي ذا المنحى التاريخي يجب أن يقدم صورة صحيحة عن تاريخ العرب مصورا كفاحهم ومركزا على أمجادهم بهدف إيقاظ شعورهم القومي.

إلا أنه في النهاية تمكن من أن يضع قواعد فنية لبناء الرواية التاريخية، التي كانت عونا لكتاب هذا لنوع من الروايات من بعده «وهكذا نرى أن البستاني قد وضع عن عمد مخططا عقلانيا محددا لبناء الرواية التاريخية يساعده في الوصول الى اهدافه من الكتابة» (٥).

ومن أوائل من تأثر في سورية بهذا الاتجاه/ معروف الارناؤوط/بعد أن قطع مرحلة كبيرة في الترجمة والاقتباس فخرج على الناس بروايته المشهورة «سيد قريش» التي نشرت في عام ١٩٢٩م، ثم تبعتها روايات أخرى «عمر بن الخطاب» في عام ١٩٣٦م و«طارق بن زياد» عام ١٩٤١م.

إلا أن روايات الأرناؤوط التي كانت في مجملها تهدف إلى إحياء الماضي وتربية الجيل الجديد لم تصل إلى عمق وجدان القراء والكتاب.

بالإضافة الى عيوب بارزة كان أهمها الاكتظاظ المرهق بالحوادث على نحو شبيه لفصول التاريخ المسهبة.

«على أنه من الصعوبة بمكان اعتبار الأرناؤوط أبا للتيار الأدبي الحديث الذي نطلق عليه مصطلح الرواية العربية الحديثة لأننا لانكاد نجد له تأثيرا يذكر في أي من الكتاب الذين حملوا لواء هذا التيار» (٦).

إن الرواية التاريخية بشكل عام نظما ومنطلقات معينة لا تنسجم وقوانين الفن الأدبي الحديث الذي سمي بالرواية الحديثة.

وهذا ما يجعلها قليلة التأثير في هذا النوع الجديد من الروايات، اضافة الى أن الرواية التاريخية عجزت عن استيعاب الواقع المعاصر لها وحل مشكلات إنسان الجيل الجديد واستيعاب واقعه وما يتعرض له من تناقضات، تلك كانت بإيجاز المراحل التي مرت بها الرواية السورية قبل أن تؤكد هويتها الفنية عبر خصائص وقواعد واضحة على يد الدكتور/شكيب الجابري/ في عام ١٩٣٧م في روايته (نهم)، ويتفق النقاد

والباحثون على أن رواية (نهم) - الصادرة عام ١٩٣٧م ـ السورية هي رواية رومانسية.

وتنبع اهمية نهم من كونها أول محاولة في الأدب العربي الحديث في سورية نجحت في توفير الحد الأدنى لشروط الفن الروائي ولاسيما من حيث التركيز على الموضوع المطروح للمعالجة وتوجيه مادة المضمون لأداء المغزى المنشود وبدء البحث في العوالم النفسية التي تختفي وراء تصرفات أبطال القصة»(٧).

صحيح أن هذه الرواية كتبت باللغة العربية، ولكنها خلقت فجوة كبيرة، من خلال اصطناعها للموضوع واستخدامها للشخصيات الغربية، بين أجوائها ومتطلبات الذوق العربي، والجابري لم يقف عند هذا النوع من الكتابة بل خرج عليها بالتدريج معبرا في رواياته عن ذاته وأفكاره ولا سيما حين يتحدث عن الجمال والمرأة (لا أستطيع أن أخرج في رواياتي عن حياتي مهما أخذت، ففي حياتي الواقعية ما يكفي من المادة لتغذية حياتي وأكسل في التفتيش عن مواضيع خارج حياتي وفيما أفعل» (٨).

لقد كان كتّاب الرواية في هذه المرحلة يمثلون عصرهم في الانتقال من واقع إلى آخر، وما تخبطهم في الشكل الفني إلا نتيجة واضحة لعدم استنادهم الى تراث روائي ينهجون على منواله.

«الواقع أن ثمة انقطاعا أو ما يشبه الانقطاع بين القصة العربية الحديثة وبين هذا التراث العريق التقليدي.

القصة الحديثة ولدت مع ولادة المجتمع السوري الحديث وتأثرت قدر تأثره بالحضارة الغربية ومثلها الفكرية والاجتماعية، انها في القالب الفني وفي المحتوى وفي الدلالة الاجتماعية على السواء، شيء جديد. ولم يكن بإمكان التراث القديم، على ما فيه من روعة وطرافة وأصالة أن يرضي حاجات البرجوازية الجديدة النامية أو يتلاءم معها» (٩).

لقد كان كتاب هذه المرحلة ينهلون من الآداب الأوروبية والأساليب الفنية «وتدل دراسة الرواية السورية على أنها مازالت حتى الآن بعيدة عن التطور الطبيعي الذاتي وهي تعكس في بنائها الفني أصداء التجارب الاوروبية المختلفة في هذا الفن بينما تحاول في مضمونها أن تقترب ما أمكن من الواقع (بيئتها) متأثرة في ذلك ايضا بالاتجاهات الروائية السائدة في الغرب» (١٠).

غير أن تطور الرواية السورية كان مرهونا بعوامل اجتماعية وأدبية وسياسية تفاعلت من خلالها مع بيئتها المحلية من جهة وواكبت التطورات الفنية في الآداب العالمية من جهة ثانية. وقد كانت الظروف المحلية ومعاناة الكاتب الذاتية من أغنى المصادر التي اعتمدها كتّاب الرواية في المرحلة الثانية من تطورها إلى جانب انفتاح هؤلاء الكتّاب على الثقافات والعلوم الغربية المتنوعة التي مكنتهم من اخراج روايات ذات تقنية فنية. وقد كان للترجمات الوفيرة ولاسيما الترجمة عن الأدب الروسي كأعمال تولستوي ودوستويفسكي - دورها في خلق الاتجاه الواقعي الذي سيطر على الرواية السورية طوال الخمسينات التي كانت مسرحا لتغيرات سياسية، نبهت التيار الوطني فيها إلى متطلبات البناء القومي والنضال لبناء واقع اجتماعي ذي اتجاه ينسجم وطموحات الجيل الجديد. وتجسّد ذلك في الأدب بظهور اتجاه أدبي واقعي لم

يلامس في بداياته إلا الملامح الخارجية لبعض المشاكل الاجتماعية من دون أن يدرك الجذور الحقيقية لأبعاد المشكلات الاجتماعية. لقد افتقد كتاب هذه المرحلة الرؤية الشمولية المتكاملة للظواهر الواقعية، أي أنهم في الحقيقة لم يستندوا إلى رؤية فكرية فلسفية او سياسية، بل كانوا يتمركزون في معالجاتهم حول الاهتمام بالهدف الاجتماعي أو الاخلاقي للرواية كما في رواية/ الحب المحرّم/ التي صدرت عام ١٩٥٢م لـ وداد سكاكيني.

لكن الكتاب خلال عقد الخمسينات لم يقفوا عند التصوير بل جنحوا نحو الواقعية الانتقادية منطلقين من ظروف المجتمع ومن ايمانهم بدورهم الذي اتسم غالبا باستشفاف آفاق المستقبل من خلال رفض الواقع القائم وإظهار مواطن الضعف فيه، والاهتمام بالتركيز على السلبيات وتصوير المفاسد الأخلاقية والاجتماعية.

«ينضوي تحت هذا الاتجاه الأدب الذي يكون انتقاديا من حيث الموقف، واقعيا من حيث الأسلوب، ويكون الموقف الانتقادي هنا اجتهاديا يعبر عن نظرة فردية خاصة الى المجتمع تتضمن مبادىء اخلاقية واجتماعية.

من هنا وهناك ولكنها لم تصبح بعد نظرة أيديولوجية متكاملة. أما الاسلوب فليس من الضروري أن يرتبط بشكل محدد من أشكال التعبير وهو عرضة للتجربة المستمرة. وأدباء هذا الاتجاه يقفون جميعا موقفا انتقاديا إزاء المجتمع بحالته الراهنة، لكنهم يتفاوتون في نظرتهم اليه بعين الاحتقار والسخرية والإصلاح واليأس كما يتفاوتون تفاوتا شديدا في أساليبهم» (١١).

وهكذا نلاحظ في كتاب هذا الاتجاه التفاوت في رصد الواقع والقدرة على تحليله، وتعتبر رواية المصابيح الزرق التي صدرت عام ١٩٥٤م لـ حنا مينة، باكورة نتاج الواقعية الانتقادية في أدبنا الروائي السوري.

«كانت رواية/ المصابيح الزرق/ عند صدورها نغمة جديدة ذات مذاق طريف في عالم القصة السورية كونها أول محاولة ذات شأن على درب الواقعية الانتقادية، إن بعض النقاد يعتبرها بداءة للواقعية الاشتراكية فإن ما فيها لايدل على ذلك بل هي أقرب ما تكون الى البدايات الحقيقية للواقعية الانتقادية التي تشاكل الواقع قصة وأحداثا وشخصيات وحوارا وخاتمة للحدث دون أن يبدو فيها أثر واضح لموقف التزامي محدد» (١١).

ولم تكن الواقعية تيارا وحيدا في الساحة الأدبية بل سيطر تيار آخر على أدب الشباب في الخمسينات، إنه تيار فلسفة الوجود، ينهج كتاب هذا التيار نهجا معينا في التفكير مستقين الافكار والاشكال الوجودية من خلال الترجمات.

لقد حاول بعض الكتاب في تلك المرحلة النضال من أجل خلق حالة من الانسجام والمصالحة بين الافكار الوجودية والفكر القومي الملتزم المتمسك بولاء سياسي وفكري واجتماعي للأمة وأهدافها. غير أن هذه المحاولة لم تنجح، بسبب سيطرة القلق الوجودي على الفكر القومي، ويعتبر مطاع الصفدي من أقوى الاصوات الملتزمة بهذا الاتجاه. إذ حاول أقلمة الاتجاه القومي الوجودي في روايته/ جيل القدر/ التي صدرت عام ١٩٦١م غير أن هذا النهج من الكتابة هوجم من بعض الأدباء لأنهم رأوا فيه تعرية المجتمع السوري والجنوح نحو الضياع

والقلق والتشرد والابتعاد عن المألوف من الأصول في كتابة الرواية.

«وينطبق على الشخصيات في جيل القدر ما ينطبق على معظم الشخصيات في القصص الوجودي من حيث كونها في سعي دائم واع لتحقيق ذاتها واختيار الوجود الذي تريده وأكثر الاشخاص هنا يتحدثون ويفكرون ويتصرفون بطريقة تدل على أن محاولة تحقيق الذات وفهم الوجود شيء واضح في أذهانهم. إنهم أشخاص ذوو قضية واضحة تفرض نفسها عليهم في كل تصرفاتهم وهذا هو الشيء غير الطبيعي بالنسبة لهم» (١٣).

لقد لعبت مرحلة الستينات انعطافا نهضويا جديدا للرواية العربية السورية كونها شكلت الوعاء الزمني الذي وفّر لهذا النوع من الأدب فرصة الظهور بصورة تيار أدبي ذي خصائص فنية واضحة ولا سيما بعد أن أخذ كتاب الفن الروائي يتفاعلون مع مظاهر الحياة في مجتمعهم، فهي تمدهم بالخامة البكر وهم يمدونها بالمعاناة والفكر.

لذلك جنحوا نحو الواقعية الاشتراكية التي تمثل القمة في الاتجاه الواقعي منطلقين من ظروف المجتمع وحركات الترجمات ولاسيما عن الروسية ومن إيمانهم بدورهم الايجابي الذي يتعدى كونهم ناقدين لأوضاع الماضي كما عند الواقعيين الانتقاديين الذين ابتعدوا عن محاولة تغيير الحاضر واهتموا بالتركيز على السلبيات وتصوير المفاسد الاخلاقية والاجتماعية ولم يسعوا الى الكشف عن الجوانب الانسانية للعناصر الفاعلة في المجتمع كالفلاح والعامل وقد تعدت نظرتهم كل ذلك فانطلقوا من رؤية ثورية شاملة تسعى الى الكشف عن القوى صاحبة المصلحة الحقيقية في التغيير.

لقد اتجه هؤلاء إلى الفلاحين والعمال بعامة مفردين في رواياتهم للبطولة الجماعية دورا كبيرا كما في رواية/ ويتداح الطوفان ـ لـ نبيل سليمان/ وهكذا أصبح كتاب الاتجاه الواقع الاشتراكي متفهمين ظروف مجتمعهم، مدركين كل الإدراك الصراع المحتدم فيه مما أعطاهم دافعا أساسيا في رصد الواقع الاجتماعي، ومعالجة آفاته وأمراضه ولا سيما بعد أن اجتازت الرواية مرحلة من المعاناة والتمثل لنضال الجماهير وتطوير تطلعاتها القومية من خلال معايشتها للواقع وسعيها لتشخيصه بأمانه وصدق ضمن اطار المنحى الفني للرواية التي استطاعت أن تقطع شوطا كبيرا في امتلاك مقوماتها الفنية وصارت تهتم بالانسان، بالوطن، بالتحرر، بالمجتمع، وقد حققت في الشكل نقلة ابتكارية رائعة، وفي المضمون قفزة نوعية كبيرة.

«وإذا كان الفن حريصا على أداء وظيفته الاجتماعية فلا بد له أن يبين أن هذا العالم يتغير وأن يساعد علي تغييره»(١٤).

وهكذا تميز كتاب الفن الروائي في سورية بقدرتهم الفائقة على تجسيد الابداع الفني، وخلق التفاعل بين الفكر والواقع.

انطلاقا من ذلك فإن الرواية السورية حملت اتجاهات فنية متعددة كالرومانسية والواقعية التسجيلية، والواقعية النقدية، والواقعية الاشتراكية والوجودية. فهذه الاتجاهات تشكل نطاقا بارزا في النتاج الروائي السوري، يندرج تحت كل منها عدد من الكتاب الذين يتلمسون بوعي قيمه العامة وذلك من خلال وضع المجتمع في الاعتبار الأول.

الهوامش

١ ـ مرعي، د. فؤاد، نظرية الأدب، مطابع دار الفكر للطباعة والتوزيع، بيروت ١٩٨١، ص ٨٨.

٢ ـ الطليعة، العدد الثامن، القاهرة ١٩٧١ ص ٣٠.

٣ ـ النساج، د. سيد حامد، بانوراما الرواية العربية الحديثة، دار المعارف مصر، ١٩٨٠، ص ١١٢.

٤ ـ أدهم، علي، مجلة الثقافة المصرية، ١٨ اكتوبر عام ١٩٥١، ص ٦٠.

٥ ـ مرعي، د. فؤاد، في تاريخ الأدب الحديث، المؤسسة العلمية للوسائل التعليمية، حلب ١٩٨٠ ص ٣٢.

٦ ـ الخطيب، د. حسام، الرواية السورية في مرحلة النهوض، معهد البحوث والدراسات العربية عام ١٩٧٥ ص ١٤.

٧ ـ المصدر نفسه ص ١٣.

٨ ـ ابن ذريل، عدنان، الرواية العربية السورية، مطبعة دار الأدب والعلوم ـ دمشق ١٩٧١ ص ٢٥.

٩ ـ مصطفى، د. شاكر، القصة في سورية، معهد البحوث والدراسات، العربية ١٩٥٧ ص ٤٤.

١٠ ـ الخطيب، د. حسام، سبل المؤثرات الاجنبية في أشكال القصة السورية، المكتب العربي للتنسيق والترجمة، عام ١٩٧٢ ص ٣٥.

١١ ـ الخطيب، د. حسام الأدب الاوروبي، تطوره ونشأة مذاهبه، مطبوعات جامعة دمشق عام ١٩٧٢ ص ٥٠.

١٢ ـ سماق، د. فيصل، الواقعية في الرواية السورية، مطابع دار البعث الجديدة، عام ٩ ص ٨٨.

٤٨١٣ ـ الخطيب، د. حسام، الرواية السورية في مرحلة النهوض، معهد البحوث والدراسات العربية عام ١٩٧٥ ص ٩٤ ـ ٩٥.

١٤ ـ فيشر، أرنست، الاشتراكية والفن، دار القلم بيروت، عام ١٩٧٣ ص ٧٧.

السلوكية الظاهرية

دراسة في قصص حسيب الكيالي الأولى*

● محمد شويحنة

عنيت مرحلة الخمسينات السورية، ولا سيما في حقل إنتاج القصة القصيرة، برصد حركة الواقع بكل تفصيلاته ودقائقه، ونقل كل ما هو عرضي هامشي مبتذل (باسم الواقعية)، حتى غدت نماذج القصة الطاغية آنذاك أقرب إلى الواقعية أو التسجيلية (الفوتوغرافية) التي لا ترقى إلى مستوى الصياغة الفنية المفترضة والمطلوبة في كل عمل أدبي.

ويكاد زخم هذا التيار يطوي في داخله تجارب فنية ناضجة، فهمت الواقع على أنه اصطفاء أو إعادة صياغة للواقع لتقديم نتاج معرفي مكثف لعلاقة الإنسان بالمجتمع والبيئة والعالم المحيط، بكل تصارعاته وتفجراته في فترة التحولات والآمال والمخاضات العسيرة.. والناظر في قصص حسيب الكيالي يستطيع أن يتمثل حجم المراهنة التي تصدى لها القاص منذ البداية، إذ عرف كيف يرى في قلب الواقع الزاخر الغني بالصور والأحداث ما ينهض إلى مصاف الرؤية الفنية المتكاملة.

فإذا كانت القصة الوقائعية قد تناولت الواقع الاجتماعي في بؤسه وقهره — من حيث هو موضوع إثارة وتحريض، من زوايا عشوائية أو اعتباطية، فإن حسيب الكيالي استطاع أن يكسر طوق الوقائع لينفذ منها إلى الجوهر الحي لحياة الشعب وأحواله، لتبديل ما يمكن أن يكون قهرا أو تسلطا أو جهلا وركودا اجتماعيا، ولعل مأثرته الكبيرة أنه انطلق من ملاحظة الواقع أساسا، ومن رصد الظواهر الخارجية المتحركة، بغية تشكيل عالم خاص قائم بذاته له صفة الاستقلال الفني. فهو لم يكن يلحظ للملاحظة ذاتها، ولم تستول عليه في ملحوظاته فكرة سابقة راح يخضع الظواهر لها.. إنه يجمع الحقائق عن طريق الملحوظات الاجتماعية الصادقة، ثم يعمد إلى صياغتها وفق ترتيب موح بالأفكار العامة، وهكذا تصبح الحقائق التي يتوصل إليها اجتماعية إنسانية، وليست تجريدية أو خارجة عن نطاق الإنسان. فالحياة ماثلة على السطور تتدفق بعفوية بكل حقائقها وألفاظها وأسلوبها.

هذه الطريقة في القص لا تعنى بالتحليل النفسي المباشر للشخصيات، واستبطان الوعي الداخلي لها، أو شرح الأحداث وتأويلها، بل تفيد فنيا مما يمكن تسميته بالسلوكية الظاهرية(١). فهي لا تعرض من الحياة النفسية للإنسان إلا ما يمكن أن يلحظه المتأمل في حركة الشخص من المظاهر والصور الخارجية المحضة في موضوعية كاملة. وإن سلسلة الانعكاسات الظاهرية تتساوى في الدلالة عليها الكلمات والحركات والملامح، ومن خلال ذلك يترك الدور للقارىء فيستدل ويستوحي.. وفي هذا «الاضمار» النفسي أو «المادية التصويرية» قد تفسر العواطف والانفعالات وحركات الأشخاص تفسيرا آليا في ظاهره، ولكنه قوي في إيحائه، ولا سيما عندما يكون جانب الاختيار الفني فيها محكما، وهو اختيار يتوجه إلى الجوانب الجوهرية في الحياة العامة والخاصة، في الموضوع والذات، ولا يعمد الكاتب هنا إلى توزيع الأضواء على الصور توزيعا موحدا متعادلا، بل يلتقط الجوانب الموحية، ويلقي عليها أضواء مختلفة ما بين ضعيفة وقوية، ليترك الجوانب الأخرى تغوص في الظلام، كي ينفذ القارىء بفطنته إلى الجوانب المطموسة مستدلا عليها من الجوانب المضاءة.. وبهذا الاختيار والإيحاء تكتسب الأحداث والشخصيات المنوعة معانيها الفنية، وتتوحد فيما تهدف إليه

جميعا مع قصد الكاتب ورؤيته. ولعل هذه الطريقة الفنية جعلت حسيب الكيالي يمتاز من سائر أقرانه كتاب القصة في الرابطة. وقد أشار (قلب)(٢) ناقد مجموعة قصص (درب إلى القمة) المشتركة إلى وجود روابط فنية بين قصص كل من مواهب الكيالي وليان ديراني وحنا مينة ومراد السباعي.. إذ تشيع فيها روح السرد المتسلسل البارع، ونوع من الصلات الأخرى بين قصص كل من مصطفى الحلاج وسعيد حورانية وصلاح دهني وشوقي بغدادي، تنتظمها روح القص القائم على التداعي المنظم، بينما انفرد حسيب الكيالي بشخصية خاصة لا تصلها أية خيوط بواحدة من المجموعتين. فهو وحده يقدم الحياة في حوادث ظاهرية الحياد بعيدة عن أي تحليل، مليئة بالحوار الواقعي والقريب من العامية أحيانا»(٣).

ولعل موهبة حسيب لا تكمن في ذلك فحسب بل في قدرته الفائقة على تحويل أية مادة حياتية إلى مادة قصصية، من خلال أنسنة الواقع عن طريق التركيز على تفاصيل معينة ذات معنى من جهة، وعن طريق بعث النضارة والمرح العذب في مجموعة المشاهد المصورة من جهة ثانية.

وتكتسب أحداث القصة عندئذ قيمتها بالطريقة التي تعرض بها، وبما تكشف عنه هذه الطريقة من أهمية إنسانية للأحداث. ومن خلال ذلك يستطيع حسيب الكيالي التوفيق بين الواقعية من حيث هي رؤية، والواقعية من حيث هي طريقة فنية خلاقة. وهو يشير إلى شيء من ذلك في قوله: «أنا كاتب واقعي، وأجد الواقع أعمق من أي خيال، وأبعث على العجب، والقصة مهما يكن نوعها يجب أن تكون قطعة، جزءا دافئا نابضا من الحياة، والبراعة في أن يجعل القاص (الكل) يتراءى، من خلال هذا الجزء»(٤).

وإن الحرص على الترسم الواقعي، والرصد الخارجي للظواهر، يجعل من قصص حسيب الكيالي صورا أو لوحات متحركة حية، تقودنا بخيط سحري خفي إلى حيث تريد، وقد نرى فيها نوعا من التسجيلية في أعلى مستوياتها، من حيث إنها تنتقي وتحذف وتظلل وتركز، من خلال نشاط خلاق في الملاحظة والتأمل، وطرافة اللقطة ودهشتها، وحياكة المفارقات وجو المرح الوثاب والسخرية الرفيقة. وإن ذلك كله يشكل في نهاية المطاف كلا محددا يتجه وجهة معينة.

وإذا كانت الصورة أو القطعة التسجيلية الظاهرية هي الأساس في قصص حسيب الكيالي، فلا يعني ذلك خلو هذه القصص من البعد النفسي التحليلي. وهو ضمن هذا المستوى غالبا ما يلجأ إلى استعمال أسلوب المتكلم، فيدع من خلاله الأعماق المغمورة تظهر إلى السطح في سلسلة من البوح (الظاهري) لمعاناة البطل وهمومه، لعلاقاته الاجتماعية وسلوكه.

لقد انطلقت قصص حسيب الكيالي في تصويرها للواقع من فهم عميق للحياة الشعبية بطابعها المحلي الصميم بكل تقاليده وعاداته وخصائصه وأصالته. وتبدو سمة المحلية في قصصه أليفة محببة إلى النفس توحي بالإيناس من خلال جوانبها الإنسانية الشفيفة. وإن الاهتمام بالعنصر المحلي ظهر في مقدرة الكاتب على خلق الجو والبيئة والإطار الموضوعي، عبر الاهتمام الخاص بجانب التقاليد الشعبية، والمأثورات والأقوال المألوفة، والألقاب والهيئات.

وقد رصدت قصص حسيب الأولى

فترة هامة من فترات التحول الوطني، والبحث عن الذات، بكل ما حوته تلك الفترة من أشكال البؤس والاستلاب المتنازعة وعوالم الحلم والصبوة إلى مستقبل أفضل تبشر به طلائع المجتمع الجديد في الخمسينات، بشريحتيه الريفية والمدنية. وقد استطاع حسيب أن يقدم معالجة جادة للواقع الاجتماعي في إطار من المرح الساخر، بين ما كان وما يجب أن يكون، بين الثبات والتحول. فالحياة في قصصه تبدو في تدفق وتجدد دائمين، والفئات الجديدة المعافاة تهب من كل مكان حاملة الفرح والنضارة، وقد تصاب ببعض العقبات، لكنها تمضي في طريقها بإيمان مترع بالبساطة الواثقة، تجالد الواقع اليومي القاسي، وتواجه الركود الاجتماعي بمفارقاته المرة.

ويعمد حسيب الكيالي بأسلوبه اللاذع في السخرية والهزل إلى تعرية الواقع الاجتماعي بكل علاقاته القائمة على الصراع الطبقي والامتهان والجهل والركود والتبطل، والحياة الباهتة المستلبة، وسوء الإدارة والتطبيق، وفساد الأجهزة القيادية، ودكتاتورية الزعامات وتواطؤها.. وينسج علاقات هذا الواقع ومفارقاته على شكل صور ولقطات موحية معبرة تشير إلى الفاسد بلمح شفاف مؤثر عبر انفعالية تتكامل فيها عناصر البناء الفني المحكم.

في قصة (الرياض السندسية)(٥) يصور الكاتب الهوة الكبيرة بين الشعب بقطاعاته العريضة وبين «القائد الوطني - بطل الانقلاب» حسني الزعيم، ويعرض بتهكم قاس بأسلوب الانتخابات وتزوير الأصوات، كما ينتقد بحدة هذا التملق الشعبي الذي قوبل به الزعيم.. فقد أصبح حديث الناس اليومي..» حتى إن إحدى الصحف الكبرى في العاصمة عثرت على مخطوط أثري قديم مكتوب فيه ان الزعيم يتصل نسبه بعمر بن الخطاب رضي الله عنه وأن منجما مغربيا فتح له في صغره فألا وجد فيه أمورا عجيبة، وقيل إن المنجم همس في أذن المرحوم أبي الزعيم قائلا: «هذا كنز، بالكم عليه... سيحكم من البحر إلى البحر»».. ثم أن حسني الزعيم يستفتي الأمة في انقلابه فيتزاحم الناس على أبواب اللجان الانتخابية حتى إن الموتى والمهاجرين والمشلولين والخرس والطرش يشتركون في الاستفتاء.. ومن ألطف ما حدث أن بعض الدوائر الانتخابية وجدت بعد فرز الأصوات، أن عدد المقترعين يزيد مئات كثيرة عن عدد المسجلين في اللوائح.. وقد علل أحد رجال الدين الوقورين هذه العجيبة بأن العناية الصمدانية قد دعمت هذا المخلص، بروح من عندها، وأسهمت، هي أيضا، بإعلاء شأنه رحمة ببلادنا المسكينة!»(٦). وتتجلى المفارقة أخيرا عندما يتوجه منيب العطار الصديق القديم لحسني الزعيم الى العاصمة إثر تلقيه برقية من مدير البريد في الشام يطلب فيها «فخامة المشير» مقابلته. وكان العطار قد بعث برسالة تهنئة دمجها ورفيقاه الشيخ عبد الفتاح إمام قطنا والصيدلي سامي زين العابدين. وقد أمعنوا فيها بالتقريظ والاحتفاء حتى جاءت «آية من آيات البلاغة والسحر». وقد انشغلت قطنا كلها نساء ورجالا في أمر منيب العطار، حتى إن حشدا كثيفا كان في كراج البلدة يودعه حينما سافر إلى دمشق، إلى الخير الوافد والسعد المفاجىء. «ووصل إلى القصر الجمهوري في المهاجرين.. ماهذا؟ محشو؟ فرن يبيع خبز الوثيقة؟ جبل عرفات؟ صلاة

الجمعة؟ كانت حدائق القصر محشوكة بشتى أنماط البشر: حرس، شرطة، جيش، بدو، حضر.. وفتح منيب العطار فمه مدهوشا وشعر بأنه ينضغط وينكمش ويصغر رويدا رويدا! أين يذهب في هذا البحر المتلاطم من الناس؟»(٧) ويحاول منيب جاهدا أن يصل إلى باب القصر لكنه يضيع في بحر الزحام المتلاطم، وبعد محاولاته تلك يستطيع مقابلة حارس القصر.. الذي يعده أخيرا بتوصيل تحياته إلى فخامة المشير. «وازدحمت الأكتاف حول منيب العطار وتكاثفت، واصطخبت، وظلت تتدفق وترتفع حتى غيبته في لججها»(٨).

وفي قصة (مرشح السادة الأكارم) نواجه صورة أخرى ساخرة لفساد المرحلة السياسية بكل ما انطوت عليه من فوضى وغوغائية.. فهذا مرشح (قضاء بنّش) صابر العبيباني يصعد المنبر وقد استاء من منافسه الغزاري.. فيخطب بالناس خطبة مدوية يعلن فيها أنه مرشح المفاليس، فهو فقير مثلهم.. وكل ما يشاع عنه تجريح بشخصه!.. وانه مثلهم جائع وجاهل لا يحمل شهادة ولا يتقن صنعة، فهو مرشح العاطلين عن العمل، مرشح الجاهلين، إذ يشعر بمصيبة كل من لا يحمل شهادة. أما برنامجه الانتخابي فيتلخص في جعل الذئب يرعى العشب الأخضر في هذه البلاد مع الغنم، وتأمين السمن والعسل لأفراد الشعب، والإصلاح بصورة عامة. «أجل سوف أصلح ما أفسدته الأيدي التي لعبت بمقدرات الأمة.. أيتها الحكومة الخائنة، سأضع حدا لهذه الفوضى التي أطنبت أضرابها في هذه البلاد العزيزة. أجل سوف أضع لها حدا.. إن موعدي معك أيتها الحكومة في قبة البرلمان..»(٩).

وهكذا يكون ـــ كما قال الراوي ـ من حسن حظ المفاليس والجهلاء أن العبياني قد نجح في الانتخابات.. والله أعلم!!

وفي قصة (تقرير تفتيش) يخط الموظف الحكومي تقريرا مطولا عن «كبسة» قام بها لأمين الصندوق (.......) في إحدى دوائر الدولة، يكتشف فيها أنه اختلس مبلغ خمسمائة ليرة، هكذا ببساطة! فيمضي المفتش في ذكر الإجراءات التي اتخذها بشأن الموظف «الموما إليه» وخلال ذلك يمتدح نفسه ويطلب الترقية ويسرد الأحاديث التي تؤكد حسن سيرته الوظيفية، ثم يشير إلى أن الموظف قد فعل ما فعل بسبب مرض زوجته المفاجيء، وأنه قد فضها معه بكف واحد صعقه به..» الواقع أن الولد قدر الله عليه هذه الفعلة. يعني انخرب بيته؟ أنشنقه؟ كف يفض المشكل»(١٠) وفي الحاشية يشير موظف التفتيش إلى أنه لم يتعب كثيرا في جعل المسكين يعترف بفعلته، فهو لم يحص الموجودات ويكسر رأسه في الجمع والطرح والقسمة، بل أطعم أمين الصندوق «لقمة الزقوم» ولما أكلها بدا عليه رعب شديد واعترف.. وأن ثمة أساليب أخرى إذا لم تجد تلك من ضرب المندل إلى التنويم إلى قراءة الكف.. سيتحدث عنها في تقارير أخرى.

يكشف هذا التقرير الضاحك عن جو التسيب واللامسؤولية في قيادة الدوائر الحكومية.. فثمة أناس أقرب إلى العوام والمنجمين استطاعوا أن يتولوا مناصب مرموقة لها تأثير في الكيان الحكومي والواقع الاجتماعي.. مما يعكس معه تضخما في الجهاز البيروقراطي، وسلطة غاشمة جاهلة تسير القوانين دون دراية أو تبصر، بينما يكون هم منفذيها القفز إلى أعلى في المناصب الإدارية وتحقيق

المكتسبات الشخصية.

أما (طبيب الناحية)(١١) رسمي أفندي فوجه آخر من وجوه الواقع المهترىء، الفاسد في علاقاته اللاإنسانية فالناس يتوافدون إلى عيادته بالعشرات، كلهم من القرويين البسطاء المعوزين. يحصلون بشق النفس على ورقة فقر حال من مجلس إدارة القضاء، تغنيهم عن أجرة المعاينة..» ويخيل إلى القروي بعد أن تصير الورقة في جيبه، أنه امتلك جواز سفر يوصله إلى الصحة والعافية، وأن على الطبيب، بمجرد رؤيتها في يده، أن يرفع يده بالتحية والاحترام، ثم ينكب على القروي يفحصه بأدق عناية وأرهف وجدان.. ولكن الذين يعرفون طبيب الناحية، رسمي أفندي، يدركون تفاهة التسلح بورقة فقر الحال هذه.. فهو يكرهها جدا، وينفر منها نفورا شديدا، ويغتاظ لدى رؤيتها كما لو كانت شتيمة دموية، لا يخصص لحامليها إلا ساعة من يومه ولو زاد عددهم على المئة، وهو في كل يوم يزيد(١٢). «يفحص الطبيب مرضاه بسؤال مشمئز: ـ نعم شو مرضك أنت؟. فيرتبك المسكين، ولا يكاد يفتح فمه حتى يكون الطبيب قد كتب الوصفة»(١٣)، «أما مع المرضى الذين لا يحملون شهادة فقر حال، يعني الذين يمدون أيديهم بعد المعاينة، وينترون محفظة جلدية قد قماط الولد الرضيع، فرسمي أفندي إنسان آخر، أحلى من العسل، وديع، حلو المزاج، حاضر النكتة»(١٤). ويقدم الراوي بزوجته المريضة عصرا (وقت المعاينات الخاصة) وقد حصل بالطبع على ورقة فقر الحال.. وبعد معاينة دقيقة ودواء وإبر.. يصعق الطبيب بورقة فقر الحال فيطير صوابه، وتنجلي المفارقة الضاحكة عندما يستطيع الراوي أن يتغلب على واقعه بالحيلة والنكتة اللاذعة، يخرج بهما من قلب البؤس والفقر ورقة الحال.

وقد رسم حسيب في قصصه صورا كثيرة لحالة العزلة وضعف التغيرات الاجتماعية في الركود المهيمن على الحياة اليومية ولا سيما في أريافنا النائية(١٥). وفي جانب آخر رسم بعض الصور التعبيرية عن نماذج اجتماعية سلبية، رصد فيها البعد النفسي عبر أسلوب المتكلم. وقد أظهر في هذه الشرائح ما آلت إليه طبقة البورجوازيين الصغار في قلقها وترددها وتملقها وضياعها، في صراعها المستمر وهي تخوض في حمأة التغيرات الصارخة بعيد الاستقلال.

في قصة شعبية بسيطة (حساب مضبوط) نواجه النموذج الفضولي البائد في شخص الحاج أبو سعيد، وقد أجر دكانا لبائع الحمص الشاب حسين الحلو. لقد وجد أبو سعيد في ذلك نعمة وأية نعمة، فواظب على المجيء إلى الدكان صباحا، وتناول صحنا من الحمص مع كأس من الشاي يجلس ويترشفها بشغف وتأن وبطر.. معتقدا أن الشاب إنما يقدم إليه الطعام والضيافة هبة وعرفانا. ثم ـ في آخر الشهر ـ يخصم البائع الشاب ثمن الطعام من أجرة الدكان.

في هذه القصة الفكاهية الساخرة يصور حسيب الكيالي حياة شريحة من المجتمع، حياة بسيطة في كل شيء.. إنها شريحة بدأت من الصفر لكن بإقبال وكدح، فبنت حياتها في ظروف متواضعة (حسين الحلو) تقابلها شريحة أخرى مرسومة بدقة وعناية عن صورة أبي سعيد الفضولي صاحب الدكان «شي لله يارفاعي. هذه ليست دكانا أجرناها، انها كنز من الذهب فتحه الله في وجهنا، من غامض علمه.. إذا كان النصح والإرشاد

بصحن من الحمص وقدح من الشاي وجلسة لطيفة قدام الدكان، فأرحب ياسيد حسين.. أرحب. أنا كل يوم عندي نصيحة جديدة! أبشر ياسيد حسين، ياذكي يافطين!»(١٦).

وفي قصة (اللطف) نموذج اجتماعي يمثل التبطل والفضول يرسمه الكاتب من خلال بناء ساخر متهكم، بدءا بالعنوان نفسه، فهذا اللطف من نوع خاص يستأثر بمجامع (الراوي ــ النموذج): «أنا، لا أخبي عليك، رجل يستعبدني اللطف، يسبيني، يقعدني، يشل حركتي! باللطف تستطيع أن تشلحني الثياب التي على جسدي، أن تشتريني وتضع اللجام في حلقي، وتجرني كالحمار الذلول، أن تركبني وتدلي رجليك عن جانبي! آه يامولاي من اللطف! إذا جاء يوم ورأيتني خادما، أجيرا، عبدا على باب مسلم أو نصراني أو مجوسي، فاعلم ان اللطف سبب عبوديتي وذلي.. اللطف.. اللطف!»(١٧).

أما في قصة (الحبر الناشف) فيقدم حسيب لقطة نفسية حية لسيرة موظف قديم يعيش في دوامة من السأم والجمود، فكل الأشياء من حوله جف رواؤها.. يقبل على عمله دون أية حماسة.. يذكر حبا قديما مضى.. في درج مكتبه أشياء عتيقة تقادم عهدها.. لا جديد في حياته. وإذ تقع عينه بين أشيائه على قيد نفوس قديم مكتوب باللغتين العربية والفرنسية، تمتد يده إلى الريشة فيغمرها في الدواة ويعود لينقل محتويات البطاقة إلى ورقة جديدة «وكان وجهه يعكس إمارات الاهتمام الشديد وخطه بديعا حقا»(١٨).

لقد عكس حسيب الكيالي بدقة معالم الخواء النفسي لبطله وانقطاعه عن تيار الحياة الصاعد في تفتحه واستمراره كما بدا واضحا في صور أخرى مثل: (زبون واحد ـ بين الدموع ـ كاتب العرائض).

وإن رؤية حسيب من حيث هي أفق فني وفكري لم تقتصر على تصوير الفاسد ونقد المهترىء في حياة الناس، بل تعدته إلى رصد المعافى، ونشدان الحب والحياة الجديدة الواعدة.. وكانت هذه الرؤى البديلة تتلامح من خلال البعد العكسي الذي يترافق ونكهة السخرية وجو اللقطة واختيارها وزاوية النظر، وهذا ما يؤكده حسيب الكيالي في فهمه للقصة، فهي في رأيه «أسطر، حبر على ورق، لا تلبث حتى تدب فيها الحياة، فتنخلق كائنات لا حد لتعقيدها، وتشابك مصائرها، مثل الحياة ذاتها. القصة الجيدة هي التي تقدم، من خلال أوضح تطريز وأبسطه، عالما يضج بين السطور أبعد وأعمق مما هو ظاهر من السطور ذاتها»(١٩).

وقد احتفت قصص حسيب بإظهار العوالم التي تشكل حلما وصبوة عند أبطاله، وقدمتها بحلة متفتحة تؤكد على صيرورة الحياة وانبعاثها من وسط البؤس والامتهان ومرارة العيش. وهنا يعتمد الكاتب أسلوبا جديدا في رصد واقع بؤس شخصياته وأحزانها، من خلال تصوير الفسحة العاطفية التي تمتلكها فتنهض بهم من كدر الواقع الباهت ذي الجوانب المنكسرة المائتة.. هكذا نرافق عازف التمرينات الرياضية الصباحية الاستاذ باكير (في الاستديو)(٢٠) وقد شذ عن العرف والآداب، وانجرف في شبه غيبوبة حالمة مع طيوف عهد سعيد مضى.. لقد بات موظفا مسكينا، أرملا يسكن وحيدا مقطوعا في غرفة فقيرة. وها هو يبادر إلى النقر على أصابع (البيانو) العاجية.. حركات يابسة لا حياة فيها..

يرافق مذيع التمرينات الصباحية، لكن ما لبثت أن «زحفت في صدره كآبة جارحة، شيعت جوانبه.. أحس إحساسا حادا.. بالوحشة السوداء التي يقتات منها طوال يومه، وهزيعا مديدا من ليله. وآذته، أكثر من أي وقت مضى فكرة كونه وحيدا مقطوعا. أدركه ذلك الشوق القديم الذي كان يصبه في أغنيات الأطفال، فامتدت أصابعه إلى البيانو، على غير وعي منه، ونقر نقرات متلاحقة، كقطرات من ماء نافورة تساقط في حوض يضيئه شعاع القمر.. وتابع العزف! كان يخيل إليك أنك ترى فتى يافعا يصعد في ربوة تغص بالخزامى والأقحوان، وقد درج بنطاله، ورفعه حتى ركبتيه، وعلى كتفه عصا تنتهي بجعبة من الكتان مملوءة بالزاد.. وكان يتأمل الأزهار والعشب بعينين ظامئتين، والأغصان البيضاء تميل عليه فتمس كتفه مسا رفيقا ثم تعود فترتفع.. وتتطاير الفراشات الملونة عن يمينه وشماله.. ويرحب به طائر أزغب الصوت..(٢١).

وقد أشاع «خروج» العازف استنكارا وفوضى بينما استمر محلقا في عالم آخر كله رغد ومحبة وصبوات وهنا يجسد الكاتب نزعة الحنان العارم إلى الحياة والجوع إلى الحب، والحاجة إلى العطف والتآلف الإنساني. فالبطل يثور بعالم من البؤس والإجهاد والركود.. عالم خال من العواطف والحب، ويمضي في أحلامه بمعزل عن العرف والمواضعات الرسمية(٢٢).

وإن صور التفتح والازدهار في الطبيعة والإنسان تترى في قصص حسيب، حتى لترسم بعدا وتحدد رؤية. فالحب قيمة الحياة، والجمال بديعها الأسر. وهما يشيعان السعادة في كل شيء من حولهما.

فهذا أبومحمد شعبان، الكهل الخمسيني (عطار الحارة)(٢٣) يجلس أمام حانوته وقد «أزهرت شجرة اللوز وتدلت منها عناقيد بيضاء، كنديف فراشات ضاحكة.. وكان الحي قد عاوده صباه، فأصبح يضج بالحياة والحركة، فالأولاد يصخبون وراء دراجاتهم وأكرهم، وبائعو الفواكه يمتدحون أثمارهم بحداء مشوق، ويحثون حميرهم على السير بعتاب رقيق.. وتركي سقاء الماء الأعشى يغني آخر أغنيات محمد عبد الوهاب، وفريد الأطرش، بصوت نخاله سحب منشار على خشب مقعد، وعلى الأرض تساقط العصافير وتنط بخطواتها الصغيرة المخطوفة، تنقر الحب، وأعينها الملونة تغزل في كل جانب حذر المارة.. وفي الجو الضاحي تعبق رائحة الربيع التي لا تسمى!»(٢٤).

لقد تسلل الربيع إلى حياة أبي محمد «حتى خيل إليه أنه فتى لايزال قلبه يحن إلى بذار العشق يبذره في تربته، فلا يلبث أن ينوء بالسنابل.. وانسلت يده إلى جيب سترته الداخلي، كأنها لصة، وأخرجت مرآة صغيرة سترها بيده الأخرى، ونظر فيها فرأى وجها أجعد، وفودين وخطهما الشيب وعنقا ذبلت عروقها.. ولكنه رأى، مع ذلك، إشراقة عميقة وعينين فيهما يقظة وجذوة شوف صبي! ورفع عينيه إلى شجرة اللوز وعناقيد زهرها المندوف.. كانت كأنما تغتسل تحت رذاذ الأشعة، فهمس في لهفة: «ما أجمل هذه الدنيا»(٢٥).

وهكذا يلبي أبو محمد نداء جارته الصغيرة، الأليف كالهديل، ويقص لها الحكايا الجميلة، ويبارك الحياة فيها فهي الغصن الأخضر المتجدد..

وقد يعمد حسيب في سبيل ذلك إلى

اللوحة التسجيلية التجميعية، مؤلفا بين عناصرها على نحو تعبيري متناغم، إذ يلتقط مشاهد معينة من شارع عام كما في قصة (المساء) فيظهر من خلالها شكلا أليفا حيا للحياة اليومية المحلية في سيرها وتواثبها وعلاقات الحب والأنشطة العامة فيها، والاتصال الوثيق الذي يشمل أناسيها كهذه اللقطة مثلا: «وتخرج فتاة من المدرسة شدت خصرها بزار أسود فنهد صدرها. حينما تصبح على بعد خطوتين من الكناس الجميل:

- عفوا معك ساعة.
- أربعة وربع.
- شكرا.

وتهم الفتاة بالرواح ولكنها تلتفت نحو الكناس بابتسامة:

- نحن نخرج عادة الساعة الرابعة ودقائق.

وينكّس الكناس بصره إلى الأرض في استحياء»(٢٦).

لقد عني حسيب الكيالي بشخصياته عناية فائقة باعتبارها مدار المعاني الإنسانية، ومحور الأفكار والآراء. وقد أظهر فيها الوعي الفردي متفاعلا والوعي العام، وسط مجموعة من القيم الإنسانية الحية، في صراعاتها اليومية مع قيم بادت واندثرت. وأثار حقيقة حياتنا الجديدة عندما ركز على الجوانب الباهتة في الحياة عندما تصبح مواتا توضع في شكل استلاب أو نكوص أو قهر..

وهكذا يبدو إحساس الكاتب عميقا بالحياة، وبجو الصراع الدرامي بين الناس بغية تحصيل الرزق والعيش الكريم، إن أبطاله يقدمون على مصائرهم كالفراشة التي تحترق بالنور، مدفوعين بقوة الحياة فيهم، بمرح أصيل في نفوسهم، أناس من لحم ودم فيهم كل التصميم والعزم، وفيهم كل الضعف والخوف، تتقاذفهم مشاعر الغبن والامتهان، يفضي بهم جو الصراع إلى نهايات حزينة لكن منتصرة. إن إيمانهم بالحياة ليرسم البسمة على وجوههم فتظهر ندية بين الدموع. وإن حسيب الكيالي يرسمهم كما هم في صورتهم الواقعية المألوفة، فنشاهدهم بيننا.. انهم نحن.. وتلك الصور التي ينسخها الكاتب منتقاة بعناية وفق الطريقة الفنية الجمالية. وقد أعطى الصراع لشخصيات حسيب البسيطة معنى عميقا لحياتها العارضة، وكشف عن الضرورة التي تنتظم علاقاتها العامة والخاصة.

وقد تنوعت هذه الشخصيات وتميزت بسمات وملامح دقيقة واضحة. وهي جميعا ذات أصول شعبية فقيرة ومتوسطة (من فئة المغمورين) استوحاها الكاتب من معايشته اليومية الغنية والمتعمقة، وقد رسمها وفق أسلوبه المتميز، من ناحية الشكل الخارجي وعبر الحوار الذي يكشف عن مكنونها الداخلي فظهرت بكامل حيويتها وحرارتها. وهذا الوصف الشكلي الخارجي يشمل عادة ما يلفت النظر في الشخصية المصورة من ملامح أو حركات أو لازمات خصوصية موحية ومعبرة، لصيقة بالبيئة الشعبية التي نبتت منها. فهذا (كاتب العرائض) الكهل، إنسان من العهد الماضي، كاتب استدعاءات على طريقة السلف «شارباه بعيدان من شفته العليا، ومصبوغان بالحناء صباغا تختلف كثافته في السبلة عنها في الطرفين، وعلى قبته منديل يمكن أن يقال انه أبيض إلا في الموضع الذي يمس القذال فهو منشا بالزفت..»(٢٧). أما (طبيب الناحية) فهو سكير غريب الأطوار «كان كهلا في حيطان الخمسين،

قصيرا، بطينا، لخديه ثنيات وطيات، وتحت ذقنه غبغب كغبغب الثور، أبيض إلى اصفرار، إذا سعل ارتج.. وعيناه واسعتان مقروحتان، متباعدة رموشهما، في بياضهما عروق زرق، كتلك التي تشيع في المرمر الأبيض(٢٨). والأستاذ باكير العازف اليائس الحزين «كهل معروق، عظام وجنتيه بارزة، وعيناه كليلتان، ووجهه ممطوط باك، وبشرته من الكلاليب.. أحدهما قصير مجدول الرقبة، ضعيف البصر.. والآخر... طويل عريض المنكبين، الجفن الأيسر لإحدى عينيه متهدل مشلول، كان يقف قرب النعش يعتمد براحة كفه على صدر الميت، كأنما رفعت الكلفة بينهما(٢٩). «وعبد الغني قرما» نظامي جدا «دركي صنف أول، نحيف، كثير الابتسام، قليل شعر الرأس والرموش، ولكن في عينيه معنى عذبا، شيئا يقول لك: «الله معك ياروحي»(٣٠) وهذا صابر العبياني مرشح السادة الأكارم، «وقد دنا من المنبر، وهو يثبت نظارتيه على أرنبة أنفه، ويمط رقبته إلى الأمام بتواضع»(٣١). وأحد الصبيين في قصة (يجمعان الشوندر) «هزيل أصفر، أحول، يسوي خصلات من شعره الخرنوبي، انحدرت على عينيه اللتين تبدوان بلا رموش. والآخر، أسمر كبير الفم، يلبس طربوشا ليس له قش، ينخرط في رأسه حتى أذنيه الكبيرتين، وفي يده قضيب مكسور ذو عقد»(٣٢).

لقد حاول حسيب الكيالي في هذه الصور المطابقة جيدا بين البعد الاجتماعي والنفسي الذاتي لهذه الشخصيات وبين البعد الشكلي الخارجي، وقد تلامحت فيها أصول موهبة فنية قادرة على الخلق والتأثير، كما بدت ركنا أساسيا في البناء القصصي عنده. وربما كان السر في طرافة هذه الصور وصدقها وعفويتها، أن الكاتب ابتعد بها عن التنميط الآلي المسطح، فبرزت خصوصياتها، ذات صلة وثيقة بغرض القصة والرؤية الفنية معا.

وقد لعبت اللغة دورا مساعدا في كشف العالم الداخلي لشخصيات حسيب الكيالي. فمن حيث السرد والوصف تظهر اللغة لينة مطواعة ذات بناء إيقاعي له تأثيره وانسيابه. ومن حيث الحوار القصصي تظهر نوعا من المزاوجة البارعة بين الفصحى والعامية، أو ما يسمى باللغة المأنوسة. وقد تفرد حسيب بأدائها وعرف به.

وإن اعتماد حسيب لغة الحياة اليومية في حواره القصصي يعتبر وجها من وجوه تقديم الحدث والشخصيات، تفاديا من اعتماد الطريقة المباشرة التقليدية.. وهذا يدخل في خاصة السلوكية الظاهرية عنده. وقد اتسمت لغة الحوار والسرد معا بالبساطة والرشاقة والدقة في التعبير، واستطاع حسيب أن يقدم ضمن إطار فني أصيل اللغة الشعبية اليومية الحديثة، وأن يحولها إلى شيء له نكهته الخاصة المعبرة الأسرة، من حيث الغنى بالأمثلة الشعبية والاستعمالات المجازية الدارجة. ولعل باعث هذا الاختيار الفني، الإحساس بنداوة الكلمة الشعبية وخصوصيتها والطريقة التي تقال بها. وقد اتخذت الألفاظ الشعبية على لسان الشخصيات التعبير الحي لا المدلول الحرفي الجامد. وهكذا فإن الحوار يدخل في القصة بوصفه عنصرا مكملا في اجتلاء الصورة الشعبية المحلية بكل ما تحمله من خصوصية وتميز.

وبعد فربما كان أهم ما يميز شخصيات حسيب الكيالي نكهة السخرية التي شملتها جميعا.. لقد سخر من

شخصياته التافهة الجاهلة الفضولية، وأظهرها من خلال صور (كاريكاتورية) فكاهية استطاعت تعرية حماقاتها وفضح عقلياتها البائدة، وأبرز نواحي الشذوذ والنقص والانحراف فيها. كما رسم في قصص أخرى مآسي ضاحكة تخفت وراءها أزمة إنساننا المحلي البسيط وهو يعاني الحزن والانطواء في جانب، وينشد الحب والتواصل في جانب آخر: (معيد الكلية، الى الدحداح، أمام القصر العدلي، بين الدموع، يجمعان الشوندر).

ويكاد عنصر السخرية في قصص حسيب الكيالي أن يكون المحور الأساسي لمعالجته الفنية، وقد برز كوسيلة هامة لفضح الواقع وكشف عيوبه. فهو يقول: «أنا أنطلق من فكرة رفض هذا المجتمع المهترىء، النغل، المنافق، من فكرة الضحك منه، وصدمه، صدمات هوجاء حتى تستيقظ القوى الكريمة فيه»(٣٣).

وهكذا فإن إبراز كوميديا الشخصيات ذو أثر كبير في الكشف عن مجمل كوميديا الواقع المعاصر للكاتب. وإذا كان وجه الحياة قد تبدى في سطوره من خلال الضحك المرئي للالم، فإن دموعا كثيرة تخفت وراء هذه الغلالات العذبة المرحة الساخرة. وقد أدرك حسيب بجد ووعي المقاصد التي سعى وراءها: «أريد أن أروي للناس حكايات تمتعهم، وتضحكهم، تحركهم، فإذا لم أستطع، فلا أقل من أن أذرع في وجوههم المتعبة المكدودة بسمة تقتلعهم من هذا اللهاث المكدود المقصود، وتصرف أنظارهم، ولو ساعة أو بعض الساعة، إلى أن الكد واللهاث وكل ما انبت في هذه الدنيا شيء جدير بأن نرى إليه، أن نتأمله، أن نحبه لذاته لا لشيء آخر. وقد اقتضاني ذلك أن أسبر مدى وسائلي في التغلغل إلى القلوب..»(٣٤).

وإن الجهود التي بذلها حسيب الكيالي في إغناء الواقعية الفنية ببعديها: الحالي والمستقبلي، قد صدرت في رأينا عن ذوق فني مرهف وإحساس فكه بجمال الأشياء، وفهم عميق مدروس لطبيعة الفترة الاجتماعية والسياسية التي كانت تسود حياة المجتمع العربي السوري في ذلك الوقت. إنها فترة لها سمة التحول والبحث عن شخصية مستقلة تتسم بالتوازن والاعتدال، وتساير ركب التطور المتسارع.

الهوامش

* تتناول هذه الدراسة قصص حسيب الكيالي الأولى التي نشرها في بدايات الخمسينات في مجموعتيه: (مع الناس) سلسلة كتاب الرابطة(١) (رابطة الكتاب السوريين). دار القلم، بيروت ١٩٥٣.
(أخبار من البلد)، دار الفارابي، بيروت ١٩٥٥.

١ ـ أشار الدكتور محمد غنيمي هلال إلى ما يقارب هذه الطريقة الفنية في العمل الأدبي من خلال مصطلح (النزعة السلوكية الفلسفية) انظر كتابه: النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة ـ دار العودة، بيروت ١٩٧٣، ص٥٥.
٢ ـ علمنا أن (قلب) هو الاسم المستعار لعضو رابطة الكتاب السوريين شوقي بغدادي.
٣ ـ صحيفة النقاد، ع ١٤١، ١٩٥٢.
٤ ـ ابن ذريل، عدنان: أدب القصة في سورية، دار الفن الحديث العالمي، دمشق، بلا تاريخ، ص: ٢٥٧.
٥ ـ من مجموعة قصص (أخبار من البلد).
٦ ـ المصدر السابق، ص: ١٠.
٧ ـ المصدر السابق، ص: ١٧.
٨ ـ المصدر السابق، ص: ١٨.
٩ ـ المصدر السابق، ص: ٧٢.
١٠ ـ المصدر السابق، ص: ٥٦.
١١ ـ من مجموعة قصص (مع الناس).
١٢ ـ المصدر السابق، ص: ٦٢.
١٣ ـ ١٤ ـ المصدر السابق، ص: ٦٣.
١٥ ـ انظر قصص «زبون واحد، مرشح السادة الأكارم، ياإخوان، كاتب العرائض).
١٦ ـ مجموعة (مع الناس)، ص: ٨٢.
١٧ ـ المصدر السابق، ص: ٤٧.
١٨ ـ من مجموعة (أخبار من البلد)، ص: ٨١.
١٩ ـ من بطاقة التعريف بحسيب الكيالي. الموقف الأدبي، العدد ٧٣ و٧٤ و٧٥ عام ١٩٧٧.
٢٠ ـ قصة من مجموعة (مع الناس).
٢١ ـ المصدر السابق، ص: ٧٤.
٢٢ ـ انظر في قصص مشابهة مثل (الصديقان، نظامي جدا، آه يامسافر).
٢٣ ـ قصة من مجموعة (مع الناس).
٢٤ ـ المصدر السابق، ص: ٥٤.

٢٥ ـ المصدر السابق، ص: ٥٥.
٢٦ ـ مجموعة (أخبار من البلد)، ص: ٧٦.
٢٧ ـ مجموعة (مع الناس)، ص: ٢٦.
٢٨ ـ المصدر السابق، ص: ٦١.
٢٩ ـ المصدر السابق، ص: ٧٠.
٣٠ ـ المصدر السابق، ص: ٨٦.
٣١ ـ مجموعة (أخبار من البلد)، ص: ٥٩.
٣٢ ـ المصدر السابق، ص: ٧٠.
٣٣ ـ مجموعة (درب إلى القمة)، ص: ١٠٤، مجموعة قصص مشتركة صدرت عن رابطة الكتاب السوريين، مطبعة الإنشاء، دمشق، ١٩٥٢.
٣٤ ـ تحقيق أدبي أعده د. حسام الخطيب، مجلة المعلم العربي، ع ١ ص١٩، ١٩٦٦، ص: ٩٠.
٣٥ ـ «لمن أكتب قصتي» مجلة الثقافة الوطنية، ع ٦، س ٤، حزيران ١٩٥٥، ص: ١٤.

المعري بين الدين والتدين

● محمد سليمان حسن

١ ـ حياة المعري: إن الولوج إلى حياة الشخصية مثار البحث أو الدراسة، من الأهمية بمكان، الوقوف على مراحل تطورها، ومكامن الضعف والقوة فيها. دراسة تستمد من التكوين الفيزيولوجي (الوراثي)، والتربوي الاجتماعي، نقاط الانطلاق لتحديد مسار طروحاتها الابداعية، بكافة أبعادها. لما لهذه المكونات من أثر، أثبتت الدراسات النفسية الحديثة والمعاصرة جدواه. وبينت الدراسات التطبيقية العملية فحوى صدق ذلك. فمن هو المعري، وما أثر تكوينه النفسي ـ العقلي، والفيزيولوجي، على مسيرة إبداعه وطروحاته الفكرية؟

لقد مر من الأحداث الجسام الكثير، في شخصية المعري. والذي انعكس في نظرته إلى الوجود والحياة. أحداث أكسبته الكثير من حسن التيقظ والتدبر، والوقوف على مكامن القضايا ودلالاتها قبل البوح بها، بوحا يضع فيه الدواء على الداء، والحقيقة في مكانها، وشرحا وتفسيرا. إن مجمل العوامل الفيزيولوجية، التي وقع فيها المعري، ضعفا وانهاكا. والوضع الذي وصل إليه المجتمع العربي ـ الإسلامي في عصره. كانا نقطة الانطلاق له، والأساس الذي عبر فيه، ومن خلاله، عما يمور في نفسه ومجتمعه من قضايا.

ولد الملقب بالمعري، نسبة إلى (معرة النعمان) من أعمال بلاد الشام، وهو أحمد بن عبد الله، الذي ينتهي نسبه إلى (قحطان) من (فضاضة). يوم الجمعة في الثامن والعشرين من شهر ربيع الأول، سنة ثلاث وستين وثلاث مائة للهجرة، في معرة النعمان قضاء حلب(١). في ليلة ظلماء لم يكسب النور فيها، لعيب في جسده، كناه والده عند ولادته بـ (أبي العلاء)، تلك التسمية التي لطالما انتقدها المعري لاحقا وخاصة بقوله:(٢)

دُعيتُ أبا العلاء وذاك مينٌ
ولكن الصحيح أبو النزول

في الرابعة من عمره يصاب شاعرنا المعري بمرض الجدري، الذي أثر على بصره، فذهب بما تبقى له من إمكانية البصر. وألحقه بعاهة مستديمة لازمته طوال حياته.

في الرابعة عشرة من عمره، توفي والده، سنده، ومعيله الأول، وبفقدانه بدأت رحلة العذاب النفسي طريقها إلى نفس المعري. إذ كان يجد في والده الملاذ والمأوى من عيب بصره. زاد الهم وانطوى عليه أكثر. وبخاصة أن والده كان المعلم الأول الذي تتلمذ على يديه، ودرس الحديث وعلوم اللغة. وفي وفاة والده يرثيه المعري قائلا:(٣)

أبى حَكَمَتْ فيه الليالي ولم تزلْ
رماح المنايا قادرات على الطعن
مضى طاهر الجثمان والنفس والكرى
وسُهْد المنى والحبيب والذيل والرُّدن
فيا ليت شعري هل يَخفُّ وقاره
إذا صار أحد في القيامة كالعِهْن

بعد وفاة أبيه، معلمه الأول، ضاقت به سبل الحياة، ودروب المعرفة. فلم يجد بدا من الترحال، فقصد بغداد، مدينة العلم والعلماء في عصره. ولم يكن ليدري ما يكمن له في رحلته هذه، وما سيحل به. لقد كانت رحلته إلى بغداد محطة بائسة، لا تحمل إلا صورة أكثرسوداوية وقتامة مما تصوره.

غادر المعري مدينته إلى بغداد سنة تسع وثلاثين وثلاثمائة للهجرة. صادف وجوده فيها وفاة (الشريف الطاهر) والد الشريفين الشاعرين (الراضي والمرتضى). وفي محطته الأولى هذه كانت الطعنة الأولى، من خلال هذه الحادثة باقتباس(٤): فقد صادف وجود المعري في مجلس التعزية، بوفاة الشريف الطاهر، تعرضه من قبل أحمق يجهل المعري شخصه، يمانعه في الدخول، عند تخطي المعري له، صائحا في وجه المعري، إلى أين يا كلب؟. فرد عليه المعري: «الكلب من لا يعرف للكلب سبعين اسما». وعلى الرغم من ذيوع اسم المعري وشهرته في بغداد، بعد تقدمه مجالس الأدباء والشعراء، إلا أن ذلك كان مثار حسد وغيرة، مما دفع بالكثير من الأدباء والشعراء إلى النيل منه والتقليل من شأنه. مما سدد له الطعنة الثانية في هذه الحادثة باقتباس(٥): فقد صادف وجود المعري في مجلس الشاعر (المرتضى). وقد تقدم المرتضى بذكر عيوب شاعرنا المتنبي. فانتفض المعري لقول المرتضى قائلا: أولم يكن للمتنبي في الشعر إلا قصيدته:

لك يا منازل في القلوب منازل

لكفاه فضلا. فما كان من الشريف الرضي إلا طلبه من بعض خدمه في المجلس أن يخرجوه من مجلسه بسحبه من رجله. مما شكل ألما نفسيا للمعري لازمه طوال حياته.

لقد كان لهذه الحادثات الأثر الكبير في نفسية المعري. شعر فيها بغربته في ديار أمته، مجروح في كرامته، مهان في نفسه، مطعون في عقله وشاعريته. ولا يملك إلا سلاح الصدق في زمن لا يعترف إلا بالغدر والخديعة والمكر. وفي ذلك يقول(٦):

فيا برق ليس الكرخ داري وإنما
رماني إليه الدهرُ منذ ليال
فهل فيك من ماء المعرة قطرةٌ
تغيثُ بها ظمآن ليس بسال

أمام ذلك لا يرى المعري أفضل من

العودة إلى دياره في بلاد الشام. وفي طريق عودته، تأتيه الفاجعة الأخرى بوفاة والدته. وهي الأم، رمز الحنان، وملاذ الطفولة، ومكان التقدير، وبخاصة لدى شاعر كفيف. فقد هزت هذه الحادثة كيانه، ووجد فيها فقدان وجوده وحياته. وقد رفض المعري العزاء بأمه، وكأنه قد اقتنع بأنها لا تموت. فهي ما تزال على قيد الحياة، في عقله وروحه. وقد قال فيها منشدا:(٧)

سمعت نعيها أصمّى صمام
وإن قال العواذل: لا همامِ
وأمّتني إلى الأجداث أمٌّ
يعزُّ عليّ أن سارت أمامي
فيا ركب المنون أما رسولٌ
يبلغ روحها أرَجَ السلام
سألتُ متى اللقاءُ فقيلِ حَتى
يقوم الهامدون من الرِّجام
فليت أذ ينَ يوم الحشر نادى
فأجهشت الرِّمام إلى الرِّمام

ثم ماذا؟. لقد فقد شاعرنا أباه، وطرد شر طردة من بغداد، وفقد والدته في طريق عودته، وهو يمني النفس برؤيتها.

لقد كان لذلك كله، كبير الأثر في قرارة الاعتزال للحياة: أن ينسحب إلى مجلسه، وأن لا يتزوج ولا يلد. لكن كل ذلك، أمام القدر وما حل بشاعرنا، لم يكن كافيا، فقد حملت صفحات حياته، الفاجعة مرة أخرى، بفقدانه أخاه الأصغر (أبو الهيثم). لقد كان لوفاة أخيه، فقدان آخر، بصيص له في الحياة. لقد شعر المعري بعد ذلك بأن الحياة غير جديرة بالمعاش، وما فيها لا يقبل المخالطة والاجماع. لم يجد في آخر الأمر من أن يفوض أمره إلى ربه قائلا:

ربِّ متى أرحل عن هذه الدنـ
يا فإني قد أطلت المقام
لم أدر ما نجمي، ولكنه
في النحس مذ كان جرى واستقام
فلا صديقي يترجى يدي
ولا عدوي يتخشّى انتقام
والعيش سقم للفتى متعب
والموت يأتي بشفاء السقام

على أثر ذلك يعتكف شاعرنا المعري بيته لا يبرحه، مكتفيا بالقليل من الزاد، والخشن من الثياب. يرتاد بيته طلاب العلم، يحاورهم، ويقدم لهم خبرته ومعارفه. وبقي على هذه الحال، بين التعليم والتأليف، إلى أن وافته المنية سنة أربعمائة وتسع وأربعين للهجرة.

٢ ـ المعري: النفس والعقل: لقد كان للمجتمع الذي عاش فيه أديبنا ا لمعري، ولما انتابه من أهوال وأحوال في حياته، الأثر الكبير في تكوين نفسيته وذهنيته. تلك النفسية التي استقاها الشاعر من عاهته البصرية وتقلب الأحوال فيه من سيىء إلى أسوأ. وتغلب القدر عليه إلى حد الانكار واليأس. كل ذلك شكل لوحة انعزالية، أصابت المعري في نفسه، على الرغم من محاولاته، الخروج منها، عبر بصيص الأمل، الذي كان يستوي في نفسه وعقله. ولكن أي أمل يرجى، والمجتمع بما يمور به في عصره، يتنكر المرء فيه لغيره من الناس، ويعيش المرء فيه بين غدر وخيانة، وبين ادعاء لا دعوة، جهل لا علم، سياسة لا رياسة، تدين لا دين. كل ذلك، كان المحك والأساس الذي عبر عنه أديبنا المعري في أدبه، بروح المباشرة أحيانا، وبالتورية والصورة أحيانا أخرى. محاولا إبراز الوضع وإيجاد المخرج. وكان ما لاقاه من عنت وصلف، من قبل أقرانه، وحتى بعض مريديه. فاتهم بما اتهم به، وشنع

عليه، ولوحق، حتى كفى نفسه أذى الناس بالعزلة.

لم تكن أهواء النفس وميولها، لتأخذ بلباب العقل لدى المعري، وان كانت هي نقطة انطلاقة في تقصي الحقيقة. فما تشعر به النفس، يخضعه المعري للعقل بحثا وتمحيصا. مهما كان نوع القضية المثارة، وعلى أي درجة هي. يشك شك العالم لا النافي. فالشك لديه هو المنهج أو الأداة الايجابية، للوصول إلى الحقيقة. تلك الحقيقة التي تتطلب في ذاتها الشك، لا كصفة عارضة عنها، بل كصفة جوهرية فيها. وهو في دعوته هذه، لا غاية له، سوى الوصول إلى الحقيقة، والدعوة إلى الخير، خير المعرفة بأي طريقة حصلت، ما دام فيها الحقيقة:(٩)

«سأتبع من يدعو إلى الخير جاهدا
وأرحل عنها، ما إمامي سوى عقلي»

فالعقل لدى المعري، هو الملجأ والملاذ من هول المتناقضات ، ومن تنوع الاحساسات، وتقلب النفس بين السلب والايجاب، بين الكفر والايمان. فالباحث عن الحقيقة، هو من يتصدر الحقيقة في أبحاثه، يحللها ويركبها، يقارن فيها مع غيرها من الحقائق، يجانب الافراط والتفريط في قضاياها. وكل ذلك بالعقل. فالحقيقة على أي مستوى كانت، طبيعية هي أم ميتافيزيقية، دينية أم علمية، هواها العقل ووجدانها الصواب. وفي ذلك مثال على ذلك، في مقارنته الأديان السماوية مع بعضها، ورؤيته الحقيقة واحدة. فمن يبحث عن الايمان يجده في الدين. في نص جلي واضح العقل لا لبس فيه. ومجانية العقل واتباع الهوى في الدين، هو دمار للإنسان بما هو عقل ونفس. يقول المعري:(١٠)

كتابُ محمد، وكتابُ موسى
وانجيل ابنَ مريمَ والزبور
نهت أمما فَمَا قبلتْ وبارتْ
نصيحتها فكلُّ الناس بورُ

في هذا الطرح دليل عقلي هو من لب الدين وفحواه. فالغاية في الأديان جميعا، التوحيد بوحدانية الله، وبالتالي، لا فرق لدين على آخر، ما دام من عند الله، سوى سعة فهمه، وطريقة عرضه، وقدرته على الاجتهاد والتشريع والتصرف. وأما الغاية فهي واحدة، لا إنكار ولا تنكير.

٣ ـ المعري: بين الدين والتدين: إن المعري ابن عصره لغة ودينا وفكرا وتراثا. قدم ما مكنته نفسه وعقله، بلغة توشت لديه بلباس العقل والمنطق. ميزة أخذت بأدب المعري جميعه. وهو في ميزان النقد لمعاصريه، كسيح أعرج، ألبس ما ليس فيه. فلم ينظر إلى أدبه نظرة الفاحص المدقق. الغائص في معنى ودلالات ورموز كتاباته. فلم يحظ أدبه، من الدراسة والنقد بالجدية إلا ما ندر، فخرج إلينا المعري، بصفة غير لائقة، أبعدته عن أقرانه، ونأت به عن مريديه، وحارت الأنفس في الحكم عليه. نصب شاعرا، لكنه لم يحز من الوجود الاجتماعي والفكر إلا الترذيل، موسوما بالكفر تارة، وقلة الايمان أخرى، والخروج عن المألوف عادة. حز ذلك كله في نفس المعري، لكنه لم يثنه عن دوام الاستمرار، ومتابعة الطريق. دأبه النظر إلى الحقيقة برغبة النفس مكبوحة بلجام العقل والمنطق.

فما موقف شاعرنا من الدين والتدين؟

هذه التيمة التي ألصقت بالمعري كفرا وإلحادا من مريديه ومخالفيه في القديم

والحديث على الأغلب. خرج لنا فيها المعري خارجا عن نصوص الدين محاربا لها، داعيا إلى هدمها وإعادة النظر فيها.

لم يكن المعري رجل كفر وإلحاد، بل رجل علم وإيمان. نظر إلى حال مجتمعه، نظرة العاقل الديِّن، من آمن بالدين إيمان الوحي والعقل، فحاز قصب السبق في كشف الحقيقة، وتبيان خطل الرأي لدى البعض، مما أثار العديد من حوله عليه. فالمجتمع برمته يحوز في الدين تفاوتات عدة. فليس الايمان والدين الشهادة فقط. وليس القول فقط، بل العمل والفعل، الدعوة والممارسة. فكان حربا شعواء على من قال دون أن يفعل، ومن دعا دون أن يمارس. يقول المعري:(١١)

رويدك قد خُدعت وأنت حرٌ
بصاحب حيلة يعظ النساءَ
يحُرِّم فيكم الصهباء صبحا
ويشربها على عمد مساءَ
يقول لكم غدوتُ بلا كساء
وفي لذاتها رَهَنَ الكساءَ
إذا فعل الفتى ما عنه ينهى
فمن جهتين لا جهة أساء

وما دام الدين إيمانا وسلوكا، قولا وفعلا. فإن من يلتزمه يكون دينا، ومن يجانبه يكون منافيا، يجب محاربته، محاربة الذي سلك طريق المخالف. يقول المعري:(١٢)

توهمتَ يا مغرورُ أنك ديِّنٌ
عليَّ يمين الله مالك دينُ
تسير إلى البيت الحرام تنسكا
ويشكوك جار بائس وخدين

إن الإيمان بالدين يقوم على الشهادة، وأداء الفروض من صيام وزكاة وحج. وليس في ذلك فقط، إذ لا يكفي ذلك، ولا يكمل الدين، إلا من رأى، في نفسه لغيره من حب الأهل والأقارب والجيران. وليس في ذلك فقط أيضا، بل من جاهد عن غيرة في دفع الشر عن الناس كما عن نفسه. وفي ذلك خير ورحمة وإيمان للإنسانية جمعاء. يقول المعري:(١٣)

ما الخير صومٌ يذوب الصائمون له
ولا صلاةٌ ولا صوف على جسد
وإنما هو ترك الشرِّ مطَّرحا
ونفضك الصدر من غلٍّ ومن حسد

أمام ذلك كله، يرى المعري، أن أصحاب الكفر والالحاد، ومن يتنكرون الدين، ومن يلجونه لغاية تصيب مقتلا فيه، لا يمكن كشف نواياهم، وتبيان خطل مقولاتهم، إلا الذين يتمتعون بقدر من القدرة والمعرفة، وبواسطة العقل. هذا العارف الكاشف للحقيقة. فالعقل بما هو أداة، والنص بما هو معرفة، الكفيل بذلك. فنصوص الدين تُعرف وتُعرَّف بواسطة العقل، وإلا أصابنا منها بعض جهلنا فيها. يقول المعري:(١٤)

جاءت أحاديث إن صحَّت فإن لها
شأنا ولكن فيها ضعفَ إسناد
فشاور العقل واترك غيره هدرا
فالعقل خير مشير ضمه النادي

ولكن ماذا يفعل الشاعر، وهو يرى ما يحيط به في مجتمعه من نفاق وغدر من غيٍّ ولؤم، تمور بهما النفس البشرية. يقترفون الأخطاء الجسام في الدين والدنيا، دون رادع أو وزاع، ودون اعتراف بالخطيئة، وهو الذي لا يملك القدرة على ردعهم. يرى المعري، أن أضعف الايمان أن يردعهم، فيتوجه مؤمنا صالحا إلى ربه يشكوهم:(١٥)

إلى الله أهجو مهجة لا تطيعني
وعالم سوء ليس فيه رشيد

والله لدى المعري لا يحتاج إلى برهان

على وجوده، فهو المقدس انطلاقا من الايمان به، إيمان القلب والعقل. فهو الرحمن.. الرحيم.. لا شريك له. هو المطلق والكامل. هو الظاهر الجلي لكل صاحب عقل:(١٦)

والله لا ريب فيه وهو محتجبٌ
باد وكلٌّ إلى طبع له جذبا

وإذا كان لنا أن نؤمن، وأن نتقي، فإلى الله نتجه، تقوى واجبة. فليس أنا غير ذلك. فهو الأكبر والأمنع والأقوى والأجدى والأرحم:(١٧)

والله أكبر فالولاء له
وكذا الولاء يحوزه الكبرُ

إن أيَّ امرىء منا يصيبه ما أصاب المعري، وهو الإنسان من لحم ودم، ونفس وأهواء وعواطف، ليخرج في أحيان عن جادة الصواب، ويقترف من الأخطاء ما قد نحاسب عليه نحن كبشر. ولكن النفس بما تعمل. فمن حاد عن جادة الصواب، ولم يعد فهو الضائع التائه في الدنيا والآخرة. ومن أخطأ وعمر قلبه بالإيمان، توبة نصوحة، عمل لها في القول والفعل. فهو من آمن حياته في الدنيا، واسترحم ربه في الآخرة. والله غفور رحيم، يجيب دعوة الداعي إذا دعا. وللمعري في ذلك وقعة. لكنها وقعة التائب الذي انهكته الحياة، وحُطمت نفسه، وأغلقت عليه مفاتيح العقل أحيانا، وقبسات النور برهة. ولكنه في كل ذلك عاد إلى رشده ووعيه. مبشرا بما في قلبه وروحه من إيمان وعاطفة وتقوى لله تعالى. وهو القائل في شعره الكثير منه:(١٨)

قوله: والملك لله والدنيا بها غيرٌ
خيرٌ وشرٌ وإعدامٌ وإيجادٌ
وقوله: والله حق وابن آدم جاهلٌ
من شأنه التفريط والتكذيب

ختاما نقول: في كل ما تقدمنا به، وهو قبسات من أدب المعري، حاولنا فيه أن نقدم للقارىء رؤية، لطالما اختلف الأدباء والكتاب حولها. حشدنا لها من النصوص، ما يؤكد إيمانية المعري، ذلك الأديب الذي حاول وضع الدين في لبوسه الصحيح بين مريديه من الناس. لبوس العقل والحكمة، والذي هو من لدن الحكيم.

لقد كان المعري في حياته، منارة للإنسانية جمعاء، أذكاها بكتابات ومؤلفات، هي قبسات من نوره، صالحة لكل زمان ومكان. لقد ضرب لنا مثالا في سمو العقل، وابتعاد النفس عن الهوى، مبتعدا عن ملذات الحياة مكتفيا بما أبدع كرجل فكر وإيمان.

الهوامش

١ ـ محمد سليم الجندي، الجامع في أخبار أبي العلاء، جـ ١، ص ٨٣.

٢ ـ المصدر نفسه، ص ١١٥

٣ ـ الأصفهاني، الأغاني، ص ١٦٨.

٤ ـ ديوان سقط الزند، ص ١٣، جـ ٤

٥ ـ المصدر نفسه، ص ١٧٠

٦ ـ الديوان نفسه، ص ٢٣

٧ ـ عائشة عبد الرحمن، أبو العلاء المعري، ص ٢٢٠

٨ ـ المرجع نفسه، ص ٢٢١

٩ ـ محمد سليم الجندي، الجامع في أخبار أبي العلاء، جـ ٢، ص ١٤٤

١٠ ـ المصدر نفسه، ص ١٧٠

١١ ـ ديوان سقط الزند، جـ ٥، ص ٢٦

١٢ ـ المصدر نفسه، جـ٤، ص ٤٦

١٣ ـ المصدر نفسه، جـ٤، ص ٨٠

١٤ ـ عائشة عبد الرحمن، أبو العلاء المعري، ص ١٦٢

١٥ ـ ديوان سقط الزند، جـ٥، ص ١٤٦

١٦ ـ الأصفهاني، الأغاني، ص ٣١٦

١٧ ـ عائشة عبد الرحمن، أبو العلاء المعري، ص ٢٠٠

١٨ ـ محمد سليم الجندي، الجامع في أخبار أبي العلاء، ص ٢٣٦

المصادر والمراجع:

١ ـ أبو العلاء المعري، ديوان سقط الزند، خمسة أجزاء، القاهرة، د. ت.

٢ ـ أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، ت عبد السلام محمد هارون، دار الكتب المصري، القاهرة، ١٩٥٩م

٣ ـ د. عائشة عبدالرحمن، رسالة الغفران لأبي العلاء المعري، ط١، دار المعارف، مصر ـ د. ت

٤ ـ د. عائشة عبد الرحمن، أبو العلاء المعري، سلسلة أعلام العرب، القاهرة، د. ت

٥ ـ محمد سليم الجندي، الجامع في أخبار أبي العلاء، مخطوط، المكتبة الظاهرية، رقم ١٤٣.

تساؤلات أدبية مطروحة

ما بعد ألفية شاعر الفلاسفة وفيلسوف الشعراء أبي العلاء المعري

● بقلم: خالد رستم

أبو العلاء المعري شاعر الفلاسفة وفيلسوف الشعراء، يتمتع بقدرة خارقة في الذكاء والإبداع أذهلت البشر وقلما توفرت تلك القدرة الإبداعية لشاعر أو مفكر آخر، كما تمتع المعري بحصافة في العقل ورجاحة في الفكر. ومازال أبو العلاء المعري وحتى يومنا هذا محط اهتمام الباحثين وتفسير المحللين من الكتاب والدارسين وسيبقى شعلة أدبية على مر الزمان وتعاقب الدهور.

حكيم الدهر رفض لذائذ الحياة وعاف ترفها وتداوى باليأس والزهد نهجا قويما ومسلكا إنسانيا يسير عليه ملتزما منزله لم يخرج من سجنه إلا إلى مسجده، ترك اللحوم وعموم ما يجري من الألبان والأعسال ورغم أنه ظل رهين المحبسين بعيدا عن الناس ملتزما بيته لا يريد مقابلة أحد أو الاجتماع بإنسان إلا أن الناس لم يتركوه وراحوا يسعون إليه ويحجون إلى بيته يستشيرونه في قضايا فكرية وأدبية فشقي بهم وتعذب من أجلهم حبا بمجتمعه حيث كان داعية للخير ولكل المعاني الأخلاقية من أجل السلام الاجتماعي، يقول المعري:

ولو إني حُبيْتُ الخُلد فردا
لما أحببت بالخلد انفرادا
فلا هطلت علي ولا بأرضي
سحائب ليس تنتظم البلادا

برع أبو العلاء في علوم شتى أهمها اللغة والفقه والدين واطلع على ما ترجم من اللغات الأجنبية والفلسفة اليونانية، وحمل في عقله وذهنه المعارف الجمة والعلوم المختلفة والمسائل النحوية ومن أقوال المعري: «ما مر في هذه الدنيا بنو زمن إلا وعندي من أخبارهم طرف» وقد ظل الأدباء والنقاد يغوصون في بحر شعره ومؤلفاته اللغوية، ويتمتعون في أعماق نثره تحليلا ونقدا واستقصاء وقد صدق المعري حين قال:

وإني وإن كنت الأخير زمانه
لآت بما لم تستطعه الأوائل

ولد أبو العلاء المعري لثلاث بقين من شهر ربيع الأول سنة ثلاث وستين وثلاثمائة هجرية، وعمي بالجدري، حيث جدر أول سنة سبع وستين وثلاثمائة فغشى يمنى حدقتيه ببياض وأذهب اليسرى، وقال الشعر وهو ابن إحدى عشرة سنة، ورحل إلى بغداد وأقام بها سنة وتسعة أشهر ولزم بيته بعد منصرفه من بغداد وبقي خمسا وأربعين سنة لا يأكل اللحم ولا البيض ولا اللبن ويحرم إيلام الحيوان، ويقتصر على ما تنبت الأرض ويلبس خشن الثياب ويظهر دوام الصيام، وأمضى المعري قرابة نصف قرن وهو يملي علمه وأدبه على من كان يسعى إليه من الشعراء والعلماء وطلبة الدرس والبحث، وتوفي يوم الجمعة لثلاث عشرة ليلة خلت من شهر ربيع الأول سنة تسع وأربعين وأربعمائة.

وإذا ما رجعنا إلى قول إبي العلاء المعري يقول فيه: لا أعرف من الألوان إلا الأحمر، لأني لبست في الجدري ثوبا مصبوغا بالعصفر لا أعقل غير ذلك. وهذا اللون تردد كثيرا في شعره، وكان يسميه ملك الألوان، فذاكرته في طفولته وشبابه وكهولته كانت عجبا من العجب وقد تحدث الرواة عن ذكائه النادر وحصافته الرائعة حديث الخوارق، وبفقد بصره لم تتوقف عزيمته ولم تهن إرادته أمام مصيبته الأليمة فقد تجاوز المعري المصاعب ولم يستسلم لمصيبته بل اندفع يتخطى عائق بصره ببصيرة نافذة ورؤية عقلية صائبة، وقد نهل أبو العلاء المعري من بحور العلم والمعرفة أشياء كثيرة واطلع على خزائن بغداد من الكتب النفيسة، ولم يقرأ عليه كتاب من هذه الخزائن إلا حفظه، ويقول في رسالة كتبها إلى أهل بلده بعد منصرفه عن بغداد:

«وأحلف ما سافرت أستكثر من النشب ولا أتكثر بلقاء الرجال ولكن آثرت الإقامة بدار العلم فشاهدت أنفس ما كان لم يسعف الزمن بإقامتي فيه والجاهل مغالب القدر..».

ومما يذكر إنه لما ورد المعري بغداد دخل على المرتضى أبي القاسم فعثر برجل فقال من هذا الكلب؟ فقال المعري: الكلب من لا يعرف للكلب سبعين اسما، وسمعه المرتضى فاستدناه واختبره فوجده عالما مشبعا بالفطنة والذكاء فأقبل عليه إقبالا كثيرا.

ويذكر ابن خلكان في ترجمة أبي العلاء ان له كتابا اسمه اللامع العزيزي في شرح شعر المتنبي، وانه لما قرىء عليه قال أبو العلاء المعري: كأنما نظر المتنبي إلي بلحظ الغيب حيث يقول:

أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي
وأسمعت كلماتي من به صمم

وقال الثعالبي في تتمة اليتيمة حدثني أبو الحسن الدلفي المصيصي الشاعر وهو من لقيته قديما وحديثا في مدة ثلاثين سنة فقال:

«لقيت بمعرة النعمان عجبا من العجب رأيت أعمى شاعرا ظريفا يلعب بالشطرنج والنرد ويدخل في كل فن من الجد والهزل يكنى أبا العلاء وسمعته يقول: أنا أحمد الله على العمى كما يحمده غيري على البصر فقد صنع لي وأحسن بي إذ كفاني رؤية الثقلاء البغضاء».

إن أبا العلاء غزير الفضل وافر الأدب عالم باللغة حسن الشعر جزل الكلام، كان متفقها ومتبحرا، وهو البحر الذي لا ساحل له في اللغة، وكان لا يقرأ عليه كتاب إلا حفظ جميع ما يقرأ عليه وقيل له بم بلغت هذه الرتبة في العلم؟ فقال: ما سمعت شيئا إلا حفظته وما حفظت شيئا فأنسيته.

كانت مدينة أبي العلاء المعري ـ معرة النعمان ـ تحتفي بتجديد ذكراه ما بعد الألفية بإقامة الأيام الثقافية، ويشارك فيها عدد كبير من الأدباء والشعراء يتحدثون فيه عن نهج المعري وفلسفته الفكرية والروحية، فالاحتفاء بأبي العلاء وتكريمه بتخصيص مهرجان سنوي للأدب عند مرقده والإشادة بذكراه يعتبر دعوة كريمة للأدب في أسمى غاياته وأنبل مقاصده ودعوة للإنسانية في مثلها العليا، ولو سئل أبو العلاء عن رأيه في هذه المهرجانات والأسابيع الثقافية التي كانت تقام ما بين عام ١٩٨١ ـ ١٩٨٣ لما حفل بها ولا أقرها إذا كانت الغاية منها ومن أمثالها تعظيمه وتخليده لأنه كان أزهد الناس في هذه المظاهر وأشدهم انصرافا عنها ونفورا منها. لأن صيحته الإنسانية ألا تباغض ولا أحقاد، فاتضحت أخلاقيته وفلسفته الخيرة والتي توجها بالمثل العليا السامية، فهو أبعد الناس عن الإثارة وأقربهم عشقا إلى الإيثار وأشد الناس تنفيذا لمفهوم الخير ومحبة الآخرين.

ففي المهرجان الأول الذي أقيم في شهر نيسان عام ١٩٨١ دعا الأديب الراحل سهيل عثمان إلى الاهتمام بالمعري وتجديد ذكراه كونه داعية للخير فقال في هذا السياق مخاطبا المعري إلى جانب ضريحه في مدينة معرة النعمان: إن الفضائل التي دعوت إليها كثيرة لا تعد إنك تدعو إلى النجدة والكرم والصدق والعون والوفاء وعدم نسيان أيام البؤس إذا ما أصابت الإنسان نعمة أو اكتسب نعمة وإنك تفضل نقاء القلب وسلامة السريرة ولا يرضى الإنسان أن يمدح سواه ولا أن يمدح من سواه وإنك لتحب العدل والإنصاف وإعطاء اليتيم حقه واحترام الضعيف ومساعدته وإنك تدعو إلى العفة وعفتك شديدة جادة فإنك ترفض كل أنواع اللهو والخمرة والضحك حتى تريد من الإنسان أن يكون جادا وقورا ولكن في الوقت نفسه وادعا مسالما، فهو أنصفنا لما كثرت الدماء. وكان يرى الأديب الراحل سهيل عثمان أن المعري ينادي بأن يكون الإنسان عفيفا كل العفة حتى كأنه التمثال النقي ومن أجل هذه العفة يتعرض أبو العلاء للعلاقة بين الجنسين بين الرجال والنساء، فالنساء كما رأى وسمع عنهن، فالرؤية هناك رؤية القلب طبعا، يحببن الزينة والحلي والتبرج وهذا ما يدفع أزواجهن إلى أن يحصلوا على المال من أي طريق كان سواء كان مشروعا أو غير مشروع وهذا ما يشغل رجالهن عن الأمور السامية النبيلة ويتركهم كالذباب يتصارعون على متاع الدنيا ولا يرحمون فقيرا ولا يتيما ولا

ضعيفا.

فإذا كان الإنسان والعقل والمؤسسات الدينية والطبع البشري والمرأة والخمرة، والنسل والمال والمجد.. إذا كان كل أولئك مظهرا من مظاهر الشر في الحياة والطبيعة فما هو الخير؟ أين يكون وفي أي شيء يوجد؟ إن الشر عام شامل غائب وليس أمام الخير والخيرين سوى الصمت والزهد والاعتزال، لأن الشر أصل والخير فرع، ولأن الشر نقد والخير وعد يقول المعري:

عرفت سجايا الدهر: أما شروره
فنقد وأما خيره فوعود
إذا كانت الدنيا كذاك فخلها
ولو أن كل الطالعات سعود

فلا عجب إن كان الأخيار غرباء ينبذهم أهلوهم وأصدقاؤهم لأن هؤلاء يعرفون في الراح والنساء وأولئك يعزفون عنهما، والأخيار يهجرون مثل أولئك الأقارب والأصدقاء إذا خافوا الفساد منهم أن يعديهم. يقول المعري:

أولو الفضل في أوطانهم غرباء
تشذ وتنأى عنهم الغرباء
فما سبأوا الراح الكميت للذة
ولا كان منهم للخراد سباء

أما الأديبة عفيفة الحصني فترى أن المعري نظر إلى المرأة على أنها جزء لا يتجزأ من نظرته إلى الحياة العامة بدأت بشعاع من الطموح والتفاؤل سرعان ما أفل وتلاشى ليحل مكانه ليل من العزلة والتشاؤم بعدما تحالفت عليه المصائب وحاصرته ظروف قاسية جعلته يزهد بالدنيا ويملأ نفسه سوء ظن بها وقبح رأي فيها.

فكيف نشأ أبو العلاء المعري وكيف عاش حياته المتشائمة المنكدة وما واجب المرأة تجاه المعوقين المرهفي الإحساس لئلا تتكرر مأساة أبي العلاء ولئلا يتكرر هذا السخط على المرأة وعلى الدنيا وعلى الناس أجمعين، فسامح الله أبا العلاء من حكم جائر يريد أن يحرم المرأة القراءة والكتابة ويريد أن يحرمها من الحد الأدنى من وسائل العلم والأدب كأنه لم يذق حلاوة العلم والآداب أو كأنه أناني يريد أن يستأثر بإشعاع العلم ويترك المرأة تتخبط في دياجير الظلم والظلام.

إن نقمته على المرأة جعلته يقع في كثير من التناقضات، من هذه التناقضات قسوته على المرأة ورأفته بالحيوان فهو بالنسبة للمرأة لا يتورع أن يتقمص عقلية العصر الجاهلي، لكن الأديبة السورية عفيفة الحصني تستدرك في فساد المجتمع الذي عاش فيه ورآه ينوء بانحطاط الأخلاق وانحراف المبادىء.

ولكن لماذا يحمل المرأة وحدها مسؤولية هذا الفساد أو ليس الرجل شريكها في المسؤولية؟ إن لم يكن هو المسؤول الأول عن قيادة المجتمع ولم تكن صرخة أبي العلاء في شأن المرأة سوى رد فعل لما شاع في زمنه من إسرافها في التهتك واللامبالاة وان المرأة التي تعرف قيمة الوقت وتصرفه في الأمور الجادة المجدية لا تقل شأنا عن المجاهدين في ساحة القتال.

لقد أوضح الأديب محيي الدين صبحي أن المرأة هي المجال الطبيعي للغريزة ولذلك فإن لها في عالم الشر مكانة خاصة كما يرى المعري فظلم أسنانهن ظلم، وهن يتظلمن، النساء فوارس فتنة منهن من لا يكتفين بما أضفت عليهن الطبيعة من جمال يضفن إليه الخضاب..

كل هذه الأسلحة يستخدمنها ضدك لكي تتزوج وتنسل فإذا رزقت ولدا تعرضت للثكل والعقوق، وإذا رزقت بنتا

فـأي بؤس في انتظـارك، فـالبنات يـردن بعـولة، ويـردن حليا ويلـدن أعاديـا ولا يدفعن في الحرب وقـد يفقدن أزواجهن أو يجلبن العار.

أما تعدد الزوجـات فهو في رأي المعري جريمـة تقرب مـن الشرك باللـه، فالفتـى الطائش غير المجرب تكفيـه واحدة، أما إذا تزوج اثنتين فقـد توجـب عليه أن يحارب عدوين لا يمكن أن يتراضيا يقول المعري:

إذا كنت ذا اثنتين فاغدد محاربا
عدوين واحذر من ثلاث ضرائر

ويرى المعري أن جمع النساء أذى لهن يتوجب عليهن أن يتحملنه فالمرأة تزوجت رجلا واحدا بـأكمله، أما إذا تزوج الـرجل أربـع نساء فكـأنـه يقـول للمرأة يكفيـك ربعي، والمرأة لا تكتفي بربـع رجل لأنه لا يحمل إليها إلا القوت، ومن البديهي أن من يستغني عن الأولاد والنساء تقـل حاجته إلى المال، وفي الواقع فإن حـديث المعري في اللزوميات عن المال والثراء حـديث المتأمل المستخـف الذي لا يعـرف قيمـة المال ولا قوتـه، فهو يتأمل أولا في سعـي الناس إلى الرزق واتخاذهـم الأسباب إليه بالـزراعة والحرب ثم يموتون ليرثه من لم يتوقعوه أو يستحقوه فـلا خير في المال ما دام المرء سيتركه ويموت لذلك فإن أفضل ما يفعله الدهر مع الإنسـان هو أن يحرمه من المال لأنـه سيأخـذه عنـه، وأفضـل من عيـش الغنى عيش الفاقة والفقر يقول المعري:

أجل هبات الدهر ترك المواهب
يمد لما أعطاك راحة ناهب
وأفضل من عيش الغنى عيش فاقة
ومن زي ملك رائق زي راهب

إن المهـرجـان السنوي الأول مـا بعـد ألفية المعري الذي أقامته اللجنة العلائية في مـدينة معـرة النعمان في ١٢ نيسان عـام ١٩٨١ قد نـال إعجاب المهتمين بـالثقافـة وأعطـى نتـائج مثمـرة وقويـة لكـل مـن يحتفـي بـالفكـر والأدب مـن المفكـريـن والكتـاب والأدباء لإحيـاء ذكرى المعـري سنويـا ولكي يتـوافد إلى مـرقده سنـويا رسل المحبـة ليضعوا على ضريحه أكـاليل الفكر وأزاهير الشعر.

وفي هـذا المهرجـان نستـذكر قصيـدة الشاعر الراحـل أحمد راتب الحراكي التي ألقاهـا في رحاب المركـز الثقافي العـربي في مدينة معرة النعمان وأمـام ضريح المعري وقد نالت إعجاب المستمعين. مطلعها:

إذا أردت الهدى عرج ألا وحد
وإن وقفت هنا ياركب فاتئد
هنا العظيم الذي عمت مآثره
وظاهر الحق لا يلوي على أحد
تأتيك من ذكريات الألف طائفة
أرض من المسك أو أشهى من البرد
وقفت بالباب هذا القبر أسأله
هل هزل الشوق للدنيا ألا فعد
وقد نسيت به زهدا فآلمني
أترسل القول إرسالا على فند
عقل كبير ودنيا في صغائرها
وعالم يكتوي من جاهل وغد

واليوم فـإن من مهام المهتمين بـإحياء ذكرى أبي العـلاء المعري ضرورة العمـل مـع المسـؤولين لجمـع كتـب المعـري ومخطـوطاتـه المنتشرة في بعض المكتبـات العـربية والأجنبيـة، لأن المعري ومكتبتـه العلائيـة أحق من غيرهـا باحتـوائها على تراثه المبعثر، وإقامـة يوم للأدب والشعر في كـل عام حيـث يـرقـد الشيخ المعـري، يتنافس فيه الشعـراء والأدباء بما انتجته مواهبهم وان يكون هـذا اليوم محجا لهم، ليظلوا مشـدودين إليـه ينتظرون مـوعده بفـارغ الصبر، والعمل مـع المسـؤولين في وزارة الثقافـة أو المجلس الأعلى لـرعايـة العلوم والفنون والآداب لتبني هذا اليوم.

ما نود قـوله وتبيانه، لـو أن أبا العلاء المعري كان على قيـد الحياه وحضر ذكرى ألفيتـه التـي شـارك فيهـا عميـد الأدب العربي طـه حسين وعدد كبير مـن الأدباء العـرب الكبـار، وسمـع بـالمهـرجـانـات الثقافية التي كانت تقام بعد الألفية لما أراد كل هذا التكريم وهذا التعظيم والثناء، فهو يستحـق كـل شيء، وفي الحقيقـة فـإن المهرجانات الأدبية والفكرية ما وجدت إلا لأمثالـه وقد شكل مهرجـان المعري الأول خطوة مرموقة وميزة حسنة لأهل العقول الـراجحـة ولكـل النـاطقين بـالضـاد والـدارسين والمطلعين على أدبـه وشعـره الفلسفي، فرسالته الأدبية نستوحي منها أشياء كثيرة تـدفعنا إلى الوعـي الإنساني ومرامي الخير والنبل على الدوام.

عبدالله سنان وشعر الأطفال

بقلم: فاضل خلف

يقول كثير من الباحثين الجماليين والغالبية العظمى من المبدعين الفلاسفة إن الناقد ذا الخطر والذي لا يجب أن نهمله بأية حال من الأحوال هو الطفل لأنه في رأيهم مزود بحاسة مضافة إلى حواسه الخمس يدرك بها ما في الأعمال الإبداعية من سحر وإبداع وتتناسب فاعلية هذه الحاسة لديه تناسبا طرديا مع درجة رعايتنا لها وإرهافها للتذوق. وهناك من يقول إن الإحساس بالجمال أمر اعتباري شخصي نختلف فيه جميعا.. وتتوقف قدرتنا على هذا الإحساس على كثير من العوامل الشخصية والمكتسبة من التجارب التي يعيشها الإنسان بيد أن الفريقين يتفقان بالنسبة للطفل على أن الموسيقى والإيقاع بالنسبة لوجدانه يسبقان الإدراك الذهني لديه لمعاني الكلام وألفاظه المفردة.

إن أغاني المهد بالنسبة للطفل هي أقوى شاهد لإثبات ما يقولانه، وأغاني المهد كما هي معروفة لدى الجميع هي أناشيد قد تعتمد على تكرار كلمات أو جمل بعينها قد تخلو من المعنى لكنها تلتزم إيقاعا بسيطا يستجيب له الطفل ويعتاده ولا ينام قبل أن يسمعه.

يقول الأستاذ «أحمد سويلم» في كتابه الذي أشرنا إليه: «لقد أدرك الشعراء ـ منذ كان الشعر ـ تأثير هذا اللون من الأدب على الأطفال.. فالشعر يكاد يترجم حركات الطفل التلقائية.. ولغته الأولى وأجهزة وعيه وشعوره.. إنه يستجيب

له استجابات ممتعة حميمة».

وعندما سئل شاعرنا عبد الله سنان: هل النغم الشعري قريب من مشاعر الطفل الداخلية المنسجمة؟ قال: جدا وشاهدي هم أطفالي الذين كانوا أول ما يتصفحون كتب قراءاتهم الأولى يفتشون عن القصائد الشعرية ليستظهروها قبل أي شيء. ثم أضاف: ولماذا تذهب بعيدا فمن فينا الذي يحفظ المقدمات الغنائية للمسلسلات التلفزيونية نحن أم أطفالنا؟! صحيح أن الكثير من شعرائنا العرب ولا سيما شعراء العصر الحديث قد أدركوا أهمية الشعر بالنسبة للأطفال فبذلوا فيه الكثير من المحاولات لتقريبه من الذهن والوجدان الطفوليين أذكر منها محاولات الشاعر محمد عثمان جلال(٢) ومحاولات شاعرنا عبد الله سنان، يقول الشاعر محمد عثمان جلال في قصيدته(٣) «صاحب الدجاجة»:

كان البخيل عنده دجاجه
تكفيه طول الدهر شر الحاجه
في كل يوم مر تعطيه العجب
وهي تبيض بيضة من الذهب
فظن يوما أن فيها كنزا
وأنه يزداد منه.. عزا.
فقبض الدجاجة المسكين
وكان في يمينه سكين
وشقها نصفين من غفلته
إذ هي كالدجاج في حضرته
ولم يجد كنزا ولا لقيَّه
بل رمَّة في حجرة مرميه
فقال: لاشك بأن الطمعا
ضيع للإنسان ما قد جمعا

ويقول في قصيدته(٤) «الغراب والنسر»:

رأى الغراب النسر مر بالغنم
واختطف الصغير منها واغتنم
فأخذته غيرة التقليد
وجاء للأغنام من بعيد
وحام كالنسر على الغنيمه
واختار كبشا عد للوليمه
وكان صوف الكبش في التأسيس
ملبدا كلحية القسيس
فأنشب الغراب فيه باعا
وهمّ للجو فما استطاعا
وبقيت أظافره مغلوله
ولم يجد بدا لأي حيله
فأقبل الراعي مع الأولاد
وأمسك الغراب بالأيادي
وقصها علي.. قلت: سيدي
ما أضيع البرهان في المقلد

***

ويحكي محمد عثمان جلال كذلك قصة: «الأرنب والضفادع»، هكذا:

رأيت أرنبا ذليلا خائفا
أوى إلى بيت هناك واختفى
ودام في شغل من الأفكار
في حندس الليل.. وفي النهار
حتى عفا.. من همه وغمه
ومن أبيه يشتكي وأمه
ولي يقول.. ليت لم تجدني
وليت أمي قط لم تلدني
وكيف لا وعيشه منغص
وكل يوم تعتريه الغصص
إذ هب ريح بفروع الشجر
يزحف منه خائفا ويجرى
ينام لكن عينه يقظانه
وروحه من فزع ملآنه
فجاءه محدث ذو عقل
وقال: ذا خوف بغير أصل
ما هذه الحال.. فقال: خوف
والناس مثلي واحد وألف

***

إلى نهاية القصيدة التي تدعو إلى الشجاعة وتمقت الجبن والخوف.

أما شاعرنا عبد الله سنان فإنه يقول في قصديته(٥) «الذئب والتيس»: (هذه القصة مكتوبة نثرا في قصص الأطفال وقد صاغها عبد الله شعرا):

ورد الذئب على البئر ضحى
فاغرا فاه ليروي ظمأه
أرهف السمع إلى صوت به
نبرة من نبرات المأمأه
فرأى تيسا صغيرا لم يكن
عنه من قبل أبوه نبأه

***

فدعاه الذئب أقبل ياأخي
لا تخف إني صديق للتيوس
رد على الماء نميرا صافيا
يبرد الغلة في اليوم العبوس
إنني اشتقت إلى طلعتك الحلوة
الغراء يا برء النفوس

***

رحب الذئب به مستبشرا
فرحا يرقص للصيد السمين
قائلا من أين ياتيس أتيت
أين أقرانك أصحاب القرون
كيف حال أمك والحب أبيك
صاحب اللحية والقلب الحنون

***

قال هي تعرف أمي وأبي
قال لم لا وأنا الراعي الأمين
كم تجولنا على تلك الربى
وأكلنا وشربنا في القطين
وعلى العشب ارتمينا برهة
ولعبنا في عداد اللاعبين

***

فدنا المسكين من وحش الفلا
مطمئن القلب منقادا إليه
فأطاحت خبطة مسعورة
في ثوان رأسه بين يديه
ضحك الذئب على التيس فيا
ويح تيس ضحك الذئب عليه

***

ويقول ابن سنان في حكاية «الثعلب والحمامة»(٦):

الثعلب: هيا بنا ياحمامه
لا رافقتك الندامه
هيا انزلي بالسلامه
إلى رحابي الفسيحه
فالخير عندي كثير
والماء حلو نمير
ولي تغني الطيور
من الأغاني الفصيحه

***

الحمامة: لا لا فأنت الحصين
وأنت للطير حين
وفي كلامك مين
ومغريات قبيحه
دع التراوغ عني
فلست تثأر مني
فأنت خيبت ظني
فما لديك نصيحه

***

الثعلب: أنا الحصين الحبيب
وللمعنى طبيب
هيا اسمعي ما يطيب
من ذكريات المليحه
اني أحب الحماما
ولا أحب الخصاما
كم طارحتني الغراما
حمامة حول شيحه

***

الحمامة: يا أيها المتفاني
كم خنت رب الأذان
وعشت بالايمان
وبالعهود الصحيحه

أما خدعت الدجاجه
أما أثرت اللجاجه
فليس لي بك حاجة
دعني هنا مستريحة
***
الثعلب: لو تعلمين ودادي
وما يكن فؤادي
لما عصيت المنادي
ولم تخنك القريحه
لقد تطهر قلبي
ورحت أعبد ربي
وما غدرت بحبي
لذات شجو جريحه
***
الحمامة: ياأيها الثعلبان..
قد ضاع منك الأمان
وقد جفاك الزمان
دعني أكون الصريحه
قد جئتني بالخديعه
هيهات لست المطيعه
كلا ولست الرقيعه
لأستبيح الفضيحه
***
هناك ولى وأدبر
به الحمامة تسخر
ولم يعد يتذكر
هجاءها ومديحه
وراح يعدو المخادع
مجلل الخزي جائع
وقال إن السواجع
لكل سر مبيحه
***
ثم يحكي عبد الله عن قطته «زنبقة»
في تصرفها مع الفأرة (فويسقة) هكذا:
أنا: ياقطتي ياقطتي
هيا لصيد الفأرة
هيا ابحثي عنها فقد
عاثت بعفش غرفتي
سوداء في لون الدجى
تسري إذا الليل سجى
وتستغل المخرجا
لتختفي عن ضربتي
***
زنبقة: هيا فإني حاضره
أشق منها الخاصره
ولا تراها عابره
مفلتة من قبضتي
وعندها أستأسد
وأعيني تتقد
وجسمها يرتعد
لتستدر رحمتي
تطلب مني الظالمة
بأن أكون الراحمة
وهي أمامي واجمه
صارخة واشقوتي
***
دار الحوار بيننا
وهي تصيخ حولنا
في حجرها تسمعنا
واستوعبت أحدوثتي
ما ان وعت ما سمعت
من الحوار استجمعت
تلفتت واندفعت
هاربة من قطتي
فاختطفتها (زنبقة)
بمخلبيها مزهقة
فصاحت الفويسقه
ياويلتي ياويلتي
***
الفأرة: لا تقتلني انني
فؤيرة لم أسمن
وطعم لحمي المنتن
يؤلم كل معدة
قد جئت أطلب القرى

بين الضواحي والقرى
فكان حظي أغبرا
غرر بي ما حيلتي

***

زنبقة: هأهأ: دعي المكايده
فما لدي فائده
فأنت أشهى مائده
تهضمها حوصلتي

***

ربت فوق ظهرها
إذ نجحت بمكرها
وأخفقت بغدرها
من أعجزت مصيدتي

***

ويلاحظ فيما اخترناه أن اختيار المفردات التي توشك - من سهولتها - أن تصبح دارجة محلية لولا أن شاعرنا يملك أداة قادرة على تطويع اللغة.

جوانب من مأزق النقد العربي المعاصر وإشكالياته

○ عبدالرحمن حمّادي

لنتخيل منذ البدء المثل التالي: علبة حليب مجفف عليها صورة طفل يحمل صورة نفس العلبة، والصورة التي على العلبة فيها صورة نفس الطفل يحمل نفس العلبة، وفي الصورة التي في الصورة صورة نفس الطفل يحمل علبة الحليب وعليها صورته وهو يحمل علبة حليب... وهكذا في متاهة لا نهائية تشكل مأزقا لمن يريد الوصول إلى الصورة الأخيرة!!

ويبدو أن النقد العربي المعاصر يعيش نفس مأزق علبة الحليب، فثمة إشكاليات تحيط به، وكشف هذه الإشكاليات أو الاقتراب منها يعني كشف إشكاليات أخرى وصولا إلى استخلاص أن هذا النقد يعيش في مأزق مغلق يزيد من إبعاده عن مهمته كنقد مرتبط بالإبداع، ويجعل مشروعية لناقد مثل خلدون الشمعة عندما يشن هجوما قاسيا على معظم ما ينشر من نقد، واصفا إياه بـ (الهرطقات)، ولا يعني فقط ما ينشر من نقد صحفي يكتفي من الأثر بمراجعة خاطفة تروي ردود فعل المراجع على رواية أو قصيدة

دون أن تقدم تعليلا ودون أن تحشد ما لديها من أدوات الاقناع، أو دون أن تستند في محاجتها إلى مصطلح نقدي، بل يشمل الشمعة أيضا النقد الأكاديمي الذي «تردى بدوره في جملة من الهرطقات النقدية التي تكرس واقعا نقديا عربيا لا يتسم بالتواصل بين مراحله المختلفة» (١).

وخلدون الشمعة هو واحد من عدد كبير من النقاد الذين وقفوا ضد النقد العربي السائد، ووصفوه بأنه كتابات تنهض على قاعدة من الجهل أو التجاهل لكل أو بعض ما تحقق من تقدم في نظرية النقد الأدبي الحديث، والنقد العربي المعاصر - كما يقول الشمعة - «ما يزال في جزء يسير منه أسيرا لجملة من الهرطقات التي تفصح عن قصور فاضح في إدراك العلاقة بين النقد والإبداع، وبين النقد والكاتب، وبين النقد والعصر الذي ينتمي إليه النص المنقود» (٢).

إن هذا التهجم من النقاد على النقد يوضح بجلاء أن ثمة معركة يحاول النقاد فتحها لاستنباط معالم نقد عربي صحيح وفاعل، ولكن ما هي ملامح هذا النقد المنشود؟ ما هي أسسه ومناهجه؟ وأسئلة أخرى تحولت إلى معركة أخرى بين النقاد العرب فيما بينهم، ولتتعمق أزمة النقد العربي أكثر فأكثر!!

نقد النقد

ومع ذلك نقول إن ما يثار حول النقد العربي من قبل النقاد العرب هو أمر طبيعي، ويشكل في أحد جوانبه رغبة في الخلاص من المأزق النقدي، ولعلنا لا نجافي الحقيقة عندما نرى أن المعارك النقدية الحالية هي امتداد للمنهج العربي القديم في (نقد النقد)، فقد مارس النقاد العرب القدماء هذا الشكل من النقد، وعلى مستوى مؤلفات كاملة ظهرت، لا تنتقد شاعرا أو ناثرا، إنما لتنتقد ناقدا بالدرجة الأولى، وللتذكير نشير إلى عدد منها مثل:

- الرد على ابن جني في شرح ديوان المتنبي لسعد بن محمد الأزدي.
- الرد على ابن جني لأبي العباس المهلبي.
- تزييف نقد قدامة لابن رشيق.
- تبين غلط قدامة في (نقد الشعر) للآمدي.
- الرد على ابن المعتز فيما عاب فيه أبا تمام للآمدي.
- منهاج البلغاء لحازم القرطاجني....

وحتى في الغرب عاد (نقد النقد) يطرح نفسه بقوة، إذ لم يعد النقد كما كان في الماضي يحمل على عاتقه تقديم شهادة ميلاد للكاتب، يتتبع فيها تاريخه ومراحل حياته ويكشف عن ميوله الشخصية والأدبية، ويحاول أن يضع تحت مجهر البحث سرا من أسراره، كما لم يعد اطنابا يفيض فيه الناقد مدحا أو ذما، قدحا أو تقريظا لعمل من الأعمال، بل أصبح النقد كما يرى (جان إيف تادييه) مساويا للأعمال التي يحللها، وأصبح النقاد كتابا بارعين، إنهم يمارسون الكتابة في سطور الآخرين ويخرجون منها إلى سطورهم الخاصة، وقد أدى هذا المعنى إلى أن تقف الكتابة النقدية في مواجهة الكتابة النقدية، وإلى أن تصبح الهوة عميقة بين العمل العلمي النقدي والشعوذة النقدية» (٣).

وأرى أننا بعد ذلك أزلنا أسباب الحرج في مكاشفة أنفسنا بواقع نقدنا وملامحه غير السارة بالطبع.

التصاغر:

أعلم أن هذا العنوان الفرعي «التصاغر» مثير للألم والشفقة معا، ولكنها الحقيقة، فإحدى ملامح النقد العربي المعاصر أنه متصاغر أمام النقد الغربي، وما يزال يرى فيه مثلا أعلى يحتذى باستمرار، فكان المفهوم الغربي للنقد صاحب تأثير كبير على الخطاب النقدي العربي الذي لم يستطع بسبب ذلك تأسيس منهج خاص به، وبالتالي بقيت الممارسات النقدية متخلفة عن مواكبة الإبداع العربي والتطورات التي طرأت وتطرأ عليه، ولعل المؤتمرات العربية التي تحاول البحث في النقد توضح هذه الإشكالية، فكل مؤتمر يتحول إلى معارك بين المدارس والمناهج النقدية الغربية دون الاقتراب من محاولة تأصيل النقد العربي، فهذا يتحدث عن المنهج النفسي، وذاك يتحمس للمنهج المسمى الابستمولوجي، وآخر مع البنيوية، ورابع مع الجمالية ... إلى آخره!!

نحن سعداء بالطبع أن يعي ويهضم نقادنا الاتجاهات والمدارس الغربية النقدية، ولكن إلى الحد الذي يمكننا من تأصيل ثقافتنا النقدية، ودون أن ننسى بأن آداب الأمم العربية وإبداعاتها ـ بما في ذلك النقد ـ لا يمكنها أن تتطور إلا من داخلها، أما التأثيرات الأجنبية فلا تكون فعالة إلا حين يمكن صهرها وتمثلها في الإبداع الأصلي.

إن المضحك المبكي فعلا، والذي يعكس تصاغر نقادنا أمام النقد الغربي، وعدم ثقتهم بما لديهم أن أي مؤتمر عربي حول النقد العربي يتحول إلى دروس تعيد شرح المدارس النقدية الغربية بإعجاب وحماس!!

الاستعراض اللفظي:

إن إحدى إشكالات النقد العربي المعاصر هو ميله للاستعراض اللفظي، حتى صار ذلك يشكل ظاهرة طريفة في النص النقدي، فيتم حشره بمصطلحات مثل: الكلاسيكية ـ الأكاديمية ـ التجريبية ـ اللاوعي ـ البنيوية .... إلخ، وهذا الحشو الاستعراضي اللفظي يمكن أن نفترض أنه يتم لاجل احتمالين:

ـ الأول: أن الناقد نفسه لا يفهم ما معنى هذه المصطلحات، ولكن تقديم نفسه كناقد يتطلب منه هذا الحشو لألفاظ متداولة وأخرى يخترعها من ذهنه، وفي هذه الحالة، لا القارىء ولا صاحب الإبداع المنقود ولا الناقد نفسه يفهمون ما يعنيه النص النقدي، ومع ذلك يتخاطبون مع بعضهم على مبدأ (لغة الطرشان)، ولي أن أضرب مثلا:

في أمسية شعرية وقف ناقد يعقب على ما ألقي من شعر فحشا حديثه بمصطلحات ومصطلحات وهو يحلل الشعر الملقى بحديث لم نفهم منه ولا كلمة، فضاق بي ووقفت معقبا على كلام الناقد بكلام مثله مخترعا عشرات المصطلحات الوهمية والأسماء الأجنبية ومع ذلك حاورني الناقد مؤيدا بعض ما قلت ونافيا بعضه، وهكذا تحاورنا بحوار كلانا كنا نخترع فيه الأسماء والمصطلحات، والجمهور المسكين يتظاهر معظمه أنه يفهم ما نقوله، ولكم أن تتصوروا سخافة الموقف عندما كاشفت الجمهور بالحقيقة!!

ـ الحالة الثانية: وفيها يكون الناقد ملما بالمصطلحات التي يستعرضها، ومع ذلك يستخدمها ليس للدلالة على معانيها، وإنما للتأكيد على التأثير العاطفي الهيجاني الذي تحدثه، أي أن الناقد يورد المصطلح ثم يملأه بالمفهوم الذي يلائم رأيه المسبق ونزعته العاطفية بمحبة شيء أو كرهه له، وهكذا يورد الناقد المصطلح بمعزل عن دلالته الحقيقية، وهذه الظاهرة تشكل ضررا بالغا على النقد العربي المعاصر وعلى الابداع معا لأنها تساهم إسهاما خطيرا في تكريس عادات لغوية تفرّغ الفكر العربي من قابليته على الإقناع العقلي، تشيع فيه النزعة السحرية للفظة على حساب دلالاتها المنطقية.

استعراض المقدرة:

النقد العربي المعاصر عندما يتعامل مع الإبداع يقدم نفسه في استعراض يجب أن يسبق الأثر المنقود، بعبارة أخرى يقدم النقد نفسه كمقدرة تتباهى بمقدرتها وتفوقها على المنقود، ولهذا يمعن الناقد في عرض ثقافته الشمولية، خاصة للمناهج النقدية الغربية، ويسهب في شرح المدارس النقدية الغربية وأسماء أعلامها مستشهدا بهم بين الفينة والأخرى، وكل ذلك دون أن يتطرق للنص المنقود إلا لماما، فما ندري، هل نحن إزاء مقالة تنظيرية يطرحها (مثقف) على المتلقين الذين يفترض هذا المثقف أنهم أميون، أم إزاء نص نقدي لإبداع ما.

واستعراض المقدرة هذا لدى الناقد هو الذي يجعل كل شيء قابلا للنقد على أساس أنه إبداع، حتى لو كان هذا الإبداع خرفا لغويا لا علاقة له بعشيرة الإبداع، إذ من المعيب أن يعلن (الناقد) أن هذا الخرف لا يستحق النقد، بل لابد من تناوله على أنه إبداع، وإلا على ماذا سيتكيء الناقد في استعراض مقدرته النقدية، بذلك يصبح النقد مشجعا للانحدار الذي وصلت إليه بعض الإبداعات، لا سيما في الشعر العربي الحديث، لذلك لم نعد نستغرب جاهزية النقاد للتعامل الماهر الفوري مع (القصيدة الالكترونية) و (القصيدة الكهربائية) و (القصيدة البصرية)، مثلا، يصدر أحدهم (ديوانا!) يتضمن ما أسماه (القصائد البصرية) وهي تشكيل رسومات من الحروف العربية، كأن يشكل الشاعر صورة رجل من رصد الحروف والتلاعب بها، وبسرعة يتنطع النقد للحديث بإسهاب عن هذه التجربة الشعرية ومضامينها و... و.... من مثل «هذا الشكل الكتابي يؤكد على الحرية الغائبة ويذكر بها، ففي حين ينشدها في تعدد المقترحات الكتابية، فإن هذه المقترحات تصبح في الوقت ذاته مأوى للحرية وملجأ لها، إن الشكل هنا بناء محكم ودقيق لحماية الذات وحريتها من عبودية الآخرين، لكنها حماية خائفة ومهددة، ولذا فهي تأوي إلى الذات وتلمح إلى نفسها من النوافذ، إنها حرية خائفة مهددة، ومن أجل هذا فهي تتجه إلى صيغ التعاويذ والرقى والسحر والمخلوقات التي تشبه كتابة سومرية فقط لتحافظ على امتدادها» !! (٤)

هذا مثال، وقس على ذلك عشرات وعشرات الأمثلة التي تطالعنا تحت اسم النقد، وتمتلئ بالغريب من المعادلات والسهام والمربعات والجداول، من مثل: «الشاعر معبأ بالانبهارية ـ الاندفاع لديه رغبة بالانعتاق ـــ حيرة مستمرة ـ صدام مع المخزون الذاكوري = ...» (٥)

ألا يعرض ما ذكرناه أمامنا إشكالية عويصة يعاني منها النقد العربي؟! وأن النقد كف عن كونه عنصر كشف وإنارة، واستحال إلى عنصر تضليل وإعاقة!؟

الفوقية:

النقد في أحد تعاريفه هو فن يستخدم العلم، وأحد صحة علمانيته أن لا يعتقد بأن الابداع يحدث كي يمارس النقد وظيفته على هذا الإبداع، وأن يتجه الناقد بخطابه نحو المبدع قبل اتجاهه نحو القارىء.

ما يحدث الآن في النقد العربي أنه يعتبر نفسه سلطة أولى فوق الإبداع «يجب أن تأمر وتنهى فحسب «لا تقوم النص قدر ما تعلم صاحب النص، أو تشرح له كيف يمكنه أن يحذق فنه وأن يصحح مساره، وهكذا فإن هذه السلطة المزعومة تتجاوز ما هو قائم من أجل أن تقترح ما يمكن أن يقوم، وكثيرا ما يكون توجه النقد إلى الشاعر أو القاص توجها ينطوي على استخذائية» (٦)

والناقد في هذه الإشكالية كالنبات الطفيلي الذي يتسلق على الإبداع، ويرى أن هذا الإبداع أن ينحني له وحده، ويقتصر نشاطه التطبيقي على اختيار نصوص اكتسب أصحابها الأحياء شهرة ذائعة، والاستشهاد بها كحجج دافعة يجب أن لا تناقش.

إنها بعض ملامح وإشكاليات النقد العربي المعاصر، والإلمام بكافة هذه الإشكاليات يحيلنا إلى مثال علبة الحليب التي ذكرتها في البداية، فالإشكاليات كثيرة، والغريب أن نجد بين نقادنا من يدافع عن هذه الإشكالية باعتبار أن النقد يرتبط بالانتاج «يتقهقر ويتطور بتطور أو تقهقر العلم والتقنيات والصنائع، وبين النقد والأدب علاقة، بل علاقات، غير أنها عموما غير مباشرة تمر من خلال عمليات الانتاج والعلاقات الناتجة عن تطوراته في المجتمع، وفي الفكر والعواطف» (٧)، ومع ذلك يعترف صاحب هذا الرأي بأن «أكثر الممارسات في النقد العربي اليوم هي تمرينات مدرسية تصلح للتعليم والتدريب أكثر منها ممارسة فعلية لوظيفة النقد الأدبي» (٨)

ما العمل؟

لقد ابتعدت عن الأسماء والأمثلة المباشرة لأن هدفنا هو نقد النقد كمساهمة في مشروع يؤصل نقدنا العربي المعاصر، أو على الأقل يحاول إخراجه من بعض إشكالياته وأزماته التي جعلت ناقدا مثل جورج طرابيشي يعلن بأن قسما كبيرا من النقد العربي «هو شر ما ابتلي به الإبداع العربي الحديث من آفات... وأن أطناننا وأطنانا من الورق المسمى بالنقد يجب أن يلقى في سلة المهملات فيما لو وجدت سلة تتسع لها، ولعل هذا ما يفسر ضآلة، بل ضحالة دور النقد في حياتنا المعاصرة، فأي جدوى تجتدى من نص ناقد ينزل نفسه منزلة النص المنقود ويتخذه مجرد تكأة ليتقول عليها بأقاويل ما أنزل الله بها من سلطان، وليهذر وليهرف بصدد النص .... ». (٩)

بالطبع نحن لا نريد أن نفعل مثل طرابيشي ونستمر بالتهجم على واقع النقد، ولكن نرانا مضطرين إلى العودة للسؤال المدرسي، وهو: ما هو النقد؟!

ربما نضطر إلى استحضار تعاريف

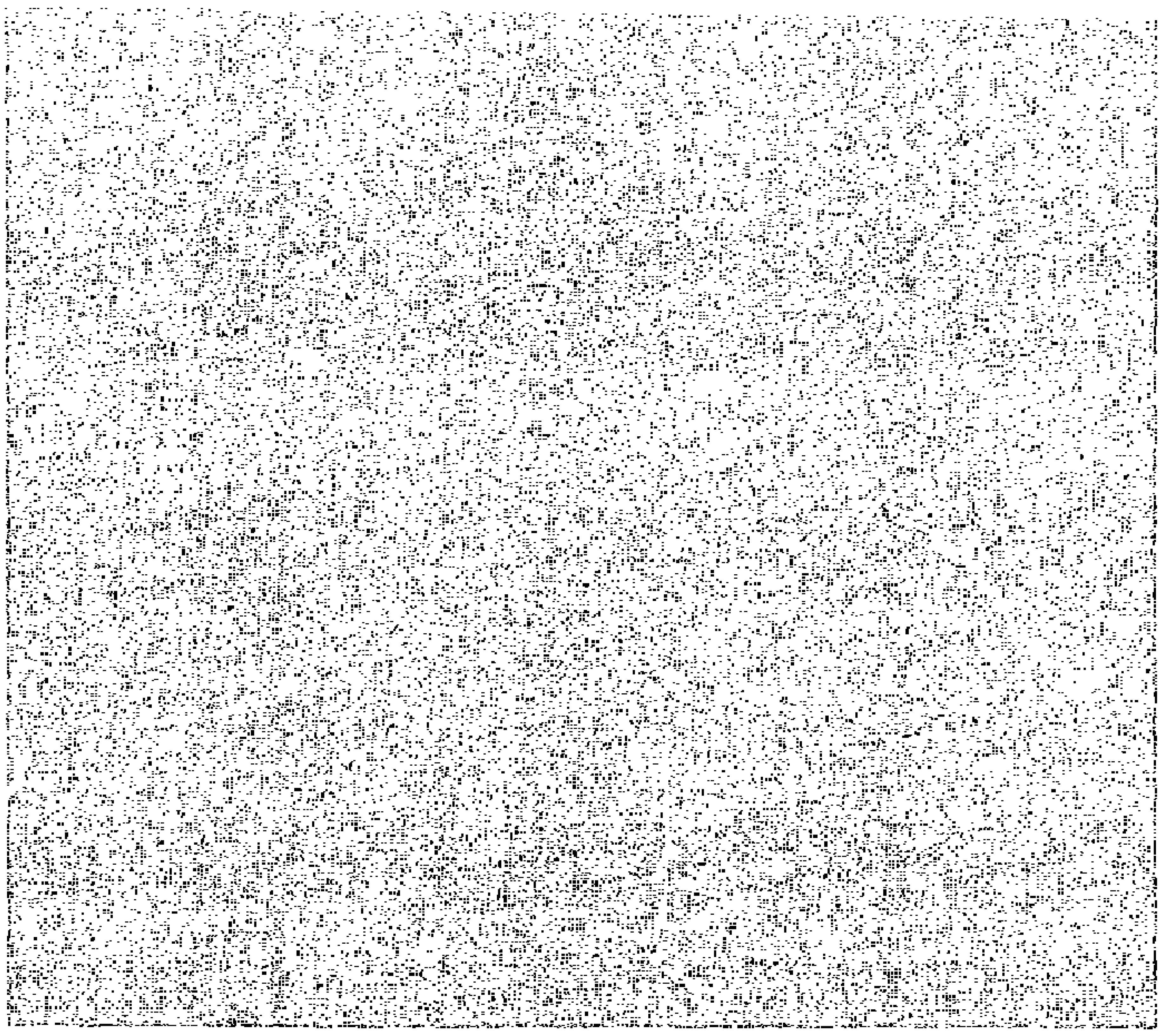
العرب القدامى، ومنهم أبو حيان التوحيدي الذي عرّف النقد بأنه «علم الكلام على الكلام»، وهي النتيجة التي توصلت إليها البنيوية في النقد الأدبي، وهذا يعني أن مضمون النقد يجب أن يكون محددا بطبيعة محتوى الإبداع لأن النقد شرح على الإبداع وتعليق عليه، هو فعالية قولية على هامش الأثر الإبداعي، تابع له، ويجب أن يكون كذلك لأن تبعيته هذه هي المعيار الأول لمصداقيته «فالناقد ظل المبدع، وبقدر ما يفلح الظل في أن يبقى لصيق أصله، وهو هنا المبدع، فإن صدقه - كما يقول المناطقة - يكتسب المزيد من القوامية والمزيد من الكينونة والصلابة» (١)

من هنا نقول إن إحدى سبل خروج النقد العربي المعاصر من أزمته هي أن لا يكتب الناقد من عنده ليستعرض ثقافته، ولينظر كفاعلية فوق الإبداع، بل أن يكتب محيلا إلى ما هو عند المبدع، فالمبدع هو الشمس التي تضيء، والناقد هو القمر الذي ينير بما ينعكس عليه من ضوء الشمس، وفاعلية النقد في محاولاته أن يستقرىء من النص ولادته الباطنية والصامتة والتي لا تزال بحاجة إلى أن ترى النور.

وعلى النقاد العرب أن يدركوا بأن آداب الأمم العريقة وإبداعاتها - كما ذكرت سابقا - لا يمكنها أن تتطور إلا من داخلها، والتأثيرات الأجنبية لا تكون فعالة إلا حين يمكن صهرها وتمثلها في الإبداع الأصلي، عند ذلك يتقدم النقد العربي، ويصل إلى تحديد الضوابط والملامح الفنية فيه، ومن غير المقبول أن يبقى النقد العربي تابعا للفكر الأجنبي ومناهجه لأن ذلك يعني فيما يعني خللا في استقلالنا الحضاري، والاستقلال الحضاري كل لا يتجزأ، في الفكر والفلسفة والعلوم، كما في كل جوانب الإبداع والنقد.

مصادر:

١ـ خلـدون الشمعة ــ هرطقـات في النقد ــ الموقف الأدبي ــ العدد ١١ ــ دمشق ـ ١٩٧٤.
٢ـ نفس المصدر.
٣ـ جان إيف تاديبه ـ النقد الأدبي في القرن العشرين ـ ترجمة د. منذر عياشي ـ مركز الإنماء العربي ـ دمشق ـ ١٩٩٦.
٤ـ محمد مظلوم في نقده لكتابة ناصر مؤنس المرثية ـ جريدة الثورة ـ العدد ١٠١٧٠ ـ ١١ ـ ١٢ ـ ١٩٩٦ ـ دمشق.
٥ـ من نص نقدي منشور في إحدى الدوريات الثقافية العربية المعروفة، وارتأينا عدم ذكرها أو ذكر صاحب النص منعا لتكرار حساسية تلك الدورية عندما انتقدت في بحث لي عن الهرطقات التي تنشرها تحت اسم نقد.
٦ـ خلدون الشمعة ـ هرطقات في النقد ـ سبق ذكره.
٧ـ عبدالصمد بلكية ـ ندوة الإبداع والهوية القومية ـ مجلة الوحدة ـ العدد (٥٨ ـ ٥٩) الدار البيضاء ـ ١٩٨٩.
٨ـ نفس المصدر.
٩ـ جورج طرابيشي ـ ندوة الإبداع والهوية القومية ـ نفس المصدر السابق.
١٠ـ نفس المصدر.



حوار مع الروائي حنا مينه حول المرأة في أدبه

المرأة والمستقبل.. هما قضية أدبي

● حاوره: جان الكسان

○ لست كاتب جنس.. والمرأة أكرم من هذه النظرية الجسدية القاصرة

○ الأدب واحد.. وليس هناك أدب نسائي وأدب «رجالي»

○ القرون الطويلة من القهر الاجتماعي لم تستطع أن تدمر روح المرأة

○ اكتبوا على شاهدة قبري: المرأة.. البحر.. ظمأ لم يرتو

عندما فاز نجيب محفوظ بجائزة نوبل للآداب، سئل: من هو الكاتب العربي الذي ترشحه لنيل جائزة نوبل بعدك، فأجاب دون تردد: حنا مينه.

لم يكن جواب نجيب محفوظ من باب المجاملة، ذلك لأن الروائي حنا مينه يحتل برواياته التي نشرت حتى الآن موقع الريادة بين الروائيين العرب المعاصرين، كما تتميز أكثر رواياته بنوعية الاختيار وشمولية الموضوع وهو يتقصى من خلالها عالم البحر وعالم الغابة وقاع المجتمع بكل ما فيه من صراع تجاوز في رصده حتى التسميات التقليدية التي أطلقت عليه ومنها: «أديب البحر» أو «همنغواي العرب»..

ويؤكد حنا مينه أن التجديد الذي جاء في

مجال الرواية العربية، كان في الموضوعات التي طرقها، أكثر مما كان في الأشكال المبتكرة التجريبية أو العصرية التي كتبت بها «إن الأشياء التي تناولتها في رواياتي كانت مناطق جديدة في الرواية العربية منها: البحر، والغابة، والمعركة الحربية.. ونماذج هذه الموضوعات عدة روايات نذكر منها كمثال عن البحر (الشراع والعاصفة) وعن الغابة (الياطر)، وعن المعركة (المرصد).. وفي كل ما كتب كان يحاول أن يتجنب ثلاثة أمور أساسية هي: الإسقاط الفكري، والافتعال، والصراخ.

وكان النقاد يتساءلون دائما عن شروط تكوين العالم الروائي الذي صاغه حنا مينه، هل هو في موضوعات العمل الروائي؟ أم بمضامينه؟ أم في غنى المادة الحياتية التي يكتنزها؟ أم في الرواية التاريخية الشمولية؟ أم في تناسق وتناغم هذه العناصر مجتمعة؟».

وأخيرا، أين مكان المرأة في عالم حنا مينه الروائي وهو يرى التجلي في أنبل ما فيها من صفات، كيف رصد نموذجها الإنساني؟ وكيف تحدث عنها؟

ها نحن في حوارنا معه نستطلع آفاق هذا الموضوع:

الحب.. والمرأة

○ ما جوهر جدلية العلاقة في رواياتك بين الحب والمرأة؟

ـ الحب في رواياتي ذو نزعة إنسانية عميقة، لكنه ليس بالحب السهل، وغالبا ما يأتي عبر الصراع، لأن شخصياتي نفسها، كما أشارت الدكتورة نجاح العطار في دراستها: «جدلية الخوف والجرأة»، تنطوي على هذا الصراع، على مدى حياتها الروائية، والمرأة، الطرف الآخر في علاقة الحب، ليست هامشية عندي، ولا عند أبطالي إنها أساس من أسس الوجود، وجوهر فيه، ويكاد حب المرأة أن يكون مالكا لقلوب الأبطال.

أنبل الصفات

○ يزعم بعض النقاد أن المرأة، الزوجة والأم، هي ناقصة الصفات في أدبك.. ماذا تقول في هذا الزعم؟

ـ هذا ليس صحيحا.. المرأة والمستقبل هما قضية أدبي، ويأتي الحب دائما رباطا انسانيا فيه كل الاحترام للمرأة، وكل التجلي لأنبل الصفات فيها، ومن هنا أقول إن الذين يزعمون غير ذلك لم يقرأوا كتبي.

ارفعوا تمثالا للمرأة

○اعتاد محاورو الأدباء أن يسألوهم عن أحب مؤلفاتهم لديهم.. ونحن نسألك عن أهم بطلات روايـ ـك إلى قلبك؟

ـ لا أقول جديدا حين أخلع على المرأة أبهى الصفات.. الأم.. الخصب.. المجتمع.. التقدم.. وكل ما يجعل حياتنا مستمرة، حلوة، متطورة، يحمل اسم المرأة، فعلها.. أثرها.. أبارك المرأة ثلاثا..

أما أحب بطلاتي إلي فهي (امرأة القبو).. أما التي تجسد المرأة التي أريد فما زالت وهما، اسطورة، جنية قمر.. يبحث عنها «كرم» بطل روايتي (الربيع والخريف).

ارفعوا تمثالا للمرأة.. كونوا من حضارة القرن العشرين، فموقف الرجل

من المرأة قضية حضارية، ولا عبرة بالشهادات الكبيرة، المهم هو الفهم التاريخي والاتساق معه.. كفوا عن النرجسية بذكوريتكم يا عناترة هذا الزمان.

المرأة.. والبحر

○ ربطت بين المرأة والحب.. هل ربطت بينها وبين البحر مثلا وأنت الأديب الذي كتب كثيرا عن البحر؟

ـ للبحر عليّ نفس تأثير المرأة.. لا أتصور وجودا جميلا إلا في وجود المرأة.. البحر حبيبي، وقد خرجت بتعاملي معه عن شواطئ المتوسط، إلى بحور العالم وشواطئها، ومع ذلك ما زلت أفكر: كيف السبيل إلى الكتابة عن البحر؟

لو خيروني بكتابة كلام فوق شاهدة قبري لقلت لهم اكتبوا هذه العبارة: «المرأة.. البحر.. وظمأ لم يرتو».

الحضور الموازي

○ في إحدى الرسائل الجامعية التي أعدت حول صورة المرأة في رواياتك كان لك رأي يمكن اختصاره في أن المرأة (إنسانة بهية وضحية).. كيف تفصّل هذا الرأي وحول المرأة السورية بالتحديد؟

ـ كانت تلك الرسالة الجامعية التي أعدتها عابدة قاووق عام ١٩٨٠، من التجارب التي أسعدتني.. ويمكن أن أقول باختصار حول هذا الموضوع إن صورة المرأة في رواياتي رحيبة إلى درجة أن لها قوسا واسعة تتدرج بين نهايتيها أوضاع المرأة في حالاتها المختلفة، فمن «مريم السودا» التي تتلقى كل عبودية الأنثى على يد زوجها (نايف الفحل)، في (المصابيح الزرق) إلى أم الفتى (الدجاجة المباركة) في (الشمس في يوم غائم)، إلى (امرأة القبو) في الرواية نفسها، وإلى (زنوبة) المهانة والمتمردة في (بقايا صور)...

بين حدي هذه القوس، نجد نماذج كثيرة للمرأة، فالأم الطيبة المتفانية في سبيل عائلتها، الحاملة وزر وآثام زوجها، الصابرة على شذوذه العائلي، وكل إدمانه ولامبالاته بأسرته وأطفاله، تقابلها في (الياطر) «شكيبة» الراعية، التي لا ترفض سيطرة الرجل العاطفية فقط، بل تروضه إلى درجة تحويله من وحش إلى إنسان، في مجابهة تصل حد الموت في الصراع الضاري عبر الغابة..

هكذا صورت المرأة الأم، والحبيبة، والشقيقة، والزوجة والعاملة، والمستهترة، والبغي.. إن المرأة في هذه الحالات كلها، تتبدى ضحية ظروف اجتماعية، وتقاليد سلفية، وسلطة زوجية مستمدة من حقه كرجل قوام على المرأة في مجتمع ذكوري، غير أن المرأة، في كل هذه الحالات، تبدو بهية، وفي قلب اللوحة الاجتماعية السوداء لحياتها البائسة، تتبدى روحها بقعة ضوء مشعة، ولا تني، وبقدر درجة وعيها، تغزل طموحاتها وآمالها، عبر العمل، والكد، والمثابرة، والتضحية التي لا حدود لها، والتمرد المفاجئ الذي هو ـ بشريا ـ أكثر حدة عند المرأة، رغم كل عوامل القهر المتقاطعة فوق حياتها.. وإذا كنت أرفض زعم الكمال في رسم أية شخصية، أي حدث، أية واقعة، فإن مقاربة الأمانة في رسم شخصية المرأة السورية واردة في رواياتي..

○ **إلى أي حد استطعت أن تطلق الإمكانية الغافية من الفعالية المعطلة اجتماعيا لهذه المرأة؟**

- إن إطلاق الإمكانات الغافية في ذات أي جنس بشري هو من صنع الوعي والتحريض والكتلة في التنظيمات السياسية والاجتماعية وفي الحركات الجماهيرية المنظمة أو العفوية التي تعبر عن نفسها في اندفاعات وانتفاضات، ويأتي الأدب والفن بعد ذلك لتسجيل هذه الظاهرة ونشرها وتعميقها قبل وجود هذه اليقظة في واقع البيئة التي يتناولها الأديب والفنان، لأن افتعالها يعطي الابداع تعسفا مرفوضا وإسقاطا فكريا مزيفا، ويحيل العمل المبدع إلى فبركة ذهنية لا صلة لها بالحياة المعاشة، مما يفقدها الصدق المطلوب تاريخيا وجماليا..

لقد قمت في رواياتي برصد يقظة «الإمكانية الغافية» لدى المرأة السورية، في بعض المراحل من القرن العشرين (بقايا صور - الياطر - الشمس في يوم غائم — المرصد، ولكني تجنبت إسقاط هذه اليقظة حيث لا وجود لها، فالمرأة السورية لم تخرج من (الحريم) إلا حديثا، وتدريجيا، بدءا من اربعينات هذا القرن، ولم يسمح لها بالعلم والعمل إلا بعد دخول النصف الثاني من قرننا، ولذلك فإن يقظة امكانيتها الغافية تأخرت.. وهي معدومة تقريبا قبل الخمسينات.

إن ما قدمته من نماذج نسائية فيه صدق الواقع، حرارته.. أمانته.. وفيه تطلع واضح لكسر القيود، وتعشّق للثوريين (شقيقة الفتى) في «الشمس في يوم غائم»، وتمرّد (امرأة القبو) وانتفاضة (زنوبة) وفيه تساؤل ذاتي عن عدالة الأرض والسماء معا (الأم - في بقايا صور)، ومهما يكن وضع المرأة، فانها ترنو الى جديد، متقدم في وضعها الأسروي، (نجوى في الشراع والعاصفة)، وهي تتوسل إلى ذلك بالدموع تارة، وبالتصدي للرجل طورا (شكيبة، في الياطر).

الشيء الأساسي، في الرؤية الروائية للمرأة لدي، إن هذا الكائن لم تستطع القرون الطويلة من القهر أن تدمر روحه، أو تشوه إنسانيته، أو تقتل نزعة التحرر في ذاته، وهو مارد مسجون في قمقم، يخرج عملاقا حيثما تسنى له ذلك، ويسهم إلى حد كبير في صنع تقدمنا الاجتماعي، رغم الرجل أحيانا، أو معه في أحيان قليلة.. المرأة في رواياتي جديرة بأن تلعب دورها المستقبلي.

الكل.. أم الجزء

○ **هل يمكننا أن نعتبر صورة المرأة في رواياتك كلية، أم أنك قدمت صورة جزئية تمثل شريحة محددة؟**

- لا أستطيع القول، نيابة عن القارئ، أية صورة يمكن أن يأخذها عن المرأة من خلال رواياتي.. القراء مختلفون، بعضهم يحب المرأة البورجوازية، صاحبة المهندس، في قصة (الأبنوسة البيضاء) فهي امرأة مقدامة، تعرف كيف تقتحم على الرجل ذاته، بينما الرجل، لاعتبارات ذكورية، يريد ان يمثل أمامها - أمام بلقيس - دور الملك سليمان، الذي أراد الحب عن طريق الملك، بأكثر مما أراده عن طريق الوجدان، وبعضهم الآخر يحب (شكيبة)، المرأة الراعية، لأنها بلغت أن تحطم الوحش، في (المرسنلي).. وآخرون يحبون «الأم» أو «البغي» أو «الزوجة» أو

«امرأة القبو».. إن المرأة في رواياتي ليست صورة جزئية، وليست شريحة اجتماعية محددة، بل هي صورة للمرأة في حالات كثيرة.. طبعا الصورة غير شاملة، لكنها كافية لتكوين فكرة اجتماعية عن المرأة السورية في مراحل وظروف محددة من حياتنا.

بين الجنس والفاعلية الاجتماعية

○ هل قدمت ـ عبر رواياتك ـ المرأة كفاعلية اجتماعية أم أنها اختزلت إلى موضوع جنسي؟

ـ الجنس ـ حين يكون تعاطيا إنسانيا ـ يصبح فاعلية اجتماعية أيضا، أنا لست كاتب جنس، أرفض هذا المسلك، فالمرأة أكرم من هذه النظرة الجسدية القاصرة، لكن الجنس كثيرا ما يتردد في رواياتي كعلاقة زوجية (الطروسي ـ نجوى) أو علاقة رومانتيكية (الطروسي ـ ماريا) أو علاقة حب إنساني (فارس ـ رندة)، أو علاقة تقريب بين انسانين محتاجين إلى الألفة والأنس البشري (زكريا ـ شكيبة) الخ..

وإذا كانت الفاعلية الاجتماعية للمرأة تتبدى من خلال العمل، فإن أكثر النماذج النسائية في رواياتي من العاملات، خارج البيت وداخله.. ان نموذج المرأة الصالونية موجود في (الشمس في يوم غائم) لتصوير بيئة الإقطاع في النصف الأول من هذا القرن، لكن المرأة الاقطاعية تتبدى في فاعلية أيضا، هي المشاركة في الدفاع عن إقطاع زوجها، كما فعلت تلك التي أعطت نفسها لوكيل زوجها مقابل قتله الفلاح المتمرد.

خارج أسوار الحريم

○ إلى أي حد قدمت المرأة كوجود روائي مستقل، أم أنها قدمت كوسيلة أو موضوع لا بد منه لاكتمال أبعاد حركة الرجل الروائية؟.

ـ حجم الوجود الروائي المستقل للمرأة يتوقف على حجم وجودها الحياتي في المجتمع، القيمة الروائية للجنس البشري لا يمكن أن تمنح مجانا، فإذا لم تكن المرأة ممثلة في الحياة الاجتماعية، وتقوم فيها بدور رئيسي، فمن العبث أن نخترع لها دورا اجتماعيا رئيسيا في الرواية، إلا في حالات نادرة، وحيث يكون لها وجود فعلي أو متواز.. مثلا علاقات الزوجية والحب والأسرة، والعلاقات الجنسية التي تمثل ما تضطر إليه المرأة في المجتمع الاستغلالي من بيع جسدها في سبيل اللقمة أو المال.

في النصف الأول من هذا القرن، وإبان الرومانسية الأدبية الطوباوية كان دور المرأة في الرواية قاصرا على بنت البستان التي يحبها ابن الباشا صاحب القصر أو الاقطاعي، أو على دور المومس التي لها شبه بـ(غادة الكاميليا) لاسكندر دوماس..

في ذلك العهد، كانت المرأة في (الحريم).. لم يكن لها وجود في العمل أو التعليم، في المعمل أو الجامعة، وحتى دورها في الحياة الريفية كان تابعا للرجل، من حيث هي زوجة، أو فتاة تنتظر الزوج، وتقوم بالعمل الزراعي في أرض السيد ومن خلال أسرتها نفسها..

التطور الذي حدث في بداية النصف الثاني من هذا القرن كان على صعيدين: اجتماعي وأدبي.. على الصعيد الأول بدأت المرأة السورية الخروج من الحريم،

والإقبال على التعليم في كل مستوياته، وعلى العمل في بعض مجالاته.. وعلى الصعيد الثاني تحول الأدب من الرومانسية إلى الواقعية، وطفقت حياة الشعب تصبح مدارات للأعمال الأدبية، خاصة في القصة والرواية.. برزت المرأة، لأول مرة في رواياتي، كعاملة في مستودع للتبغ في اللاذقية (المصابيح الزرق) وكانت (رندة) حبيبة (فارس) شخصية رئيسية مقابلة وموازية في الرواية، وإن كان الكلام على حياتها وموتها أقل من حجمه المطلوب..

منذ هذا التحول نحو الواقعية، صارت المرأة ، في بعض القصص والروايات، لا تكتفي بالأدوار الثانوية، المساعدة لإبراز دور الرجل الرئيسي، أي لم تعد خطا خفيفا دوره تطوير الخط الكثيف للرجل، صار الحدث يفرزها كمادة أساسية في تطور السياق، وصار لها خطها البارز فالأبرز مع توالي الأيام.

أما بالنسبة لي، فقد قدمت المرأة دائما كوجود موازٍ للرجل، صحيح غير مستقل عنه، لكن وجودها كان يعبر عن نفسه في لحظة الأزمة، كما عبرت (نجوى) عن موقف مستقل، قوي، في مسألة الزواج في نهاية (الشراع والعاصفة وفي (بقايا صور) كانت (الأم) هي البطلة، هي الخط الرئيسي، وكان الأب، برغم دوره الذي ينتظم الرواية كلها، هو الخط الثاني، الذي يخدم الخط الأول، في إجلاء صورة المرأة (الأم)، والمرأة العربية الشرقية التي تنهض حياتها البيتية على العمل والتضحية إلى حد نكران الذات.. إن (امرأة القبو) في (الشمس في يوم غائم) ليست تابعا للرجل، لها خطها المستقل تماما، وهذا الخط هو أحد الخطوط الثلاثة الرئيسية: الفتى، الخياط، امرأة القبو.

ويمكن للدراسة المتأنية أن تلاحق (وجود المرأة الروائي) أن تلاحظ، اجتماعيا وأدبيا، اتساع هذا الوجود، مع التقدم الاجتماعي من جهة، ومع الانعطافة نحو الواقعية من جهة أخرى.

مهمة وشريكة كفاح

○ المرأة في رواياتك تشكل دائما مأوى وملاذا.. أين يكمن الجذر الاجتماعي والفكري لهذه الظاهرة؟

- يكمن في إيماني المطلق بقدرة المرأة على صنع الحياة وبمشاركة الرجل، وقناعتي انها في ميدان التقدم الاجتماعي، صانعة هذا التقدم في ممارساتها السلوكية التي تملك الجرأة للخروج على المألوف.. المرأة أكثر من حبيبة ورفيقة وزوجة وأخت.. إنها ملهمة، وشريكة كفاح، وهي أم، على كتفها نضع كل متاعبنا، وعلى صدرها نستريح..

انسان مسحوق

○ نموذج الأم في (بقايا صور) وهي أبرز نماذج الأم في رواياتك.. مجرد إنسان مسحوق.. هل لهذا السبب لم تسقط عليها إيديولوجيتك؟

ـــ الأم في (بقايا صور) أكثر الشخصيات النسائية سلبية في الظاهر، امرأة مسحوقة بالفقر والخوف وأفعال الزوج الخائب، ترد على تحديات الحياة بالبكاء، وهي قانعة، خانعة، أمام ضغوطات اجتماعية وتاريخية بالغة السوء.

هذه المرأة (البطلة) في الرواية، ما كان ممكنا إسقاط إيديولوجية المؤلف عليها

دون افتعال، وما كان ممكنا رسمها دون بروز مؤثرات الإيديولوجيا السائدة في العشرينيات من هذا القرن (وفي ريف سوري جاهل متخلف جدا) في سلوكياتها، ولهذا بدت امرأة متدينة، خاضعة، ترسف في أسرْ التقاليد، وتخضع لذكورية الرجل وَحقه في أن يتصرف على هواه، وتقبل منه حتى الضرب باعتباره قيما عليها، لكن هذه المرأة، وهنا إيجابيتها، وتأثير إيديولوجية المؤلف في الكشف عن حقيقة النمو المستقبلي غير الواعي في ذاتها، تحمل هما دائما، هو سكن المدينة وإرسال أبنائها إلى المدارس، ونحن نرى هذا الهم محرضا داخليا يملي على سلوكها إرادة عنيدة في أن تعود بعائلتها إلى المدينة، وان ترسل ابنها إلى المدرسة..

إن كفاحها ضد السقوط، أو ضد التردي في هذا السقوط بالنسبة للعائلة، وعملها الدائب في سبيل أن تستعيد بناتها من الخدمة، أو الحيلولة دون الأب وإرسالهن إلى الخدمة، ثم تعاطفها مع الفقراء، وتلاحمها الإنساني معهم، هي الحدود الطبيعية لأثر إيديولوجية المؤلف عليها، ولو كانت تصرفاتها أقل أو أكثر، لضاعت القيمة الفنية بانتفاء الصدق الواقعي والجمالي.

خصوصية المرأة

○ هل تقول بخصوصية إنسانية للمرأة تنفرد بها على الرجل؟ وهل تجد - في حال وجودها - صعوبة في التعبير عنها..

— القول بالخصوصية الإنسانية، لذاتها، عند المرأة، مثل القول بالخصوصية البدنية، لذاتها، عند المرأة أيضا، بعضهم في معارضة عمل المرأة وقيامها بكل الوظائف التي يقوم بها الرجل، يتوقف عند خصوصية الضعف البدني لدى المرأة، أو الخصوصية الفيزيولوجية التي تختلف لدى المرأة عنها لدى الرجل، ومع هذا فالمرأة تباشر كل الأعمال وكل المهمات، من الطب إلى الميكانيك، ومن التربية إلى القتال، ومن السكرتاريا إلى الوصول للقمر.

ولست أجد صعوبة في التعبير عن الخصوصية النسوية الظاهرية، وليست المرأة أقدر من الرجل على تمثلها والتعبير عنها، فالكاتبة تستطيع تمثل خصوصية الرجل والتعبير عنها، كما يستطيع الكاتب تمثل خصوصية المرأة والكتابة عنها، والمسألة، هنا، تتوقف على التجربة، والقدرة على التعبير، باستثناء وظائف فيزيولوجية محددة، يمكن لكل من الجنسين، إذا كان بصدد كتاب علمي، أن يحللها تحليلا حسيا علميا.

أقول ذلك لأنفي ما سمي بالأدب النسائي، فالأدب واحد، ولم تستطع المرأة، من خلال الكلام على أشيائها الخاصة، أن تعطي أدبا نسائيا خاصا، وهناك كتاب كثيرون، في كل الأزمان، استطاعوا الكلام عن المرأة، بأقدر مما فعلت المرأة ذاتها، كما أن هناك نساء تكلمن عن الرجال، فأجدن أكثر من الرجل نفسه، وأذكر، كأمثلة، (أنّا كارنينا) لتولستوي، و(مدام بوفاري) لفلوبير، و(المثقفون) لسيمون دي بوفوار وغيرها.. إن في هذه الروايات كلاما على المرأة كتبه رجال، وكلاما على الرجال كتبته امرأة، وكان الطرفان في منتهى القدرة على تمثل الأشياء والتعبير عنها.

المرأة إلى بهاء

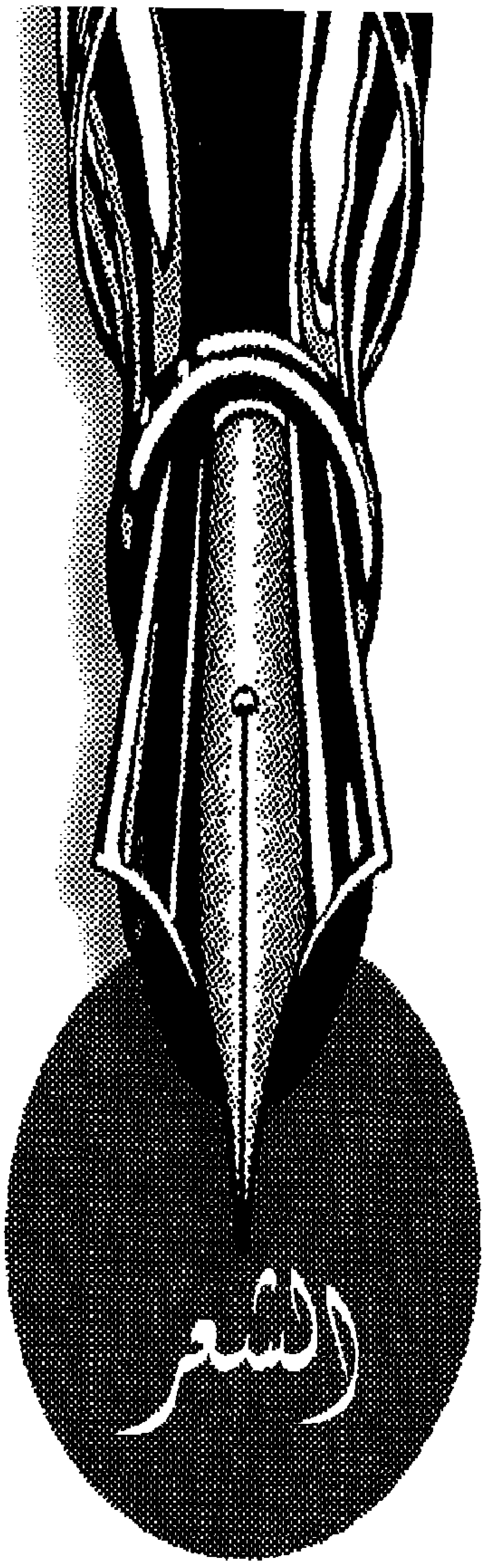
○ المرأة في رواياتك معطاء دائما.. هل هذا يعود إلى البيئة التي عشتها؟.

ـ المرأة في رواياتي بهية دائما.. أو في أكثر الأحيان، لأن المرأة إلى بهاء، ولقد قلت دائما إن المرأة في نظري هي القضية، ولا تنفصل.. إنها شريكة الرجل في كل شيء، وهي في قضيته دائما، بمعنى أنها في الجوهر من الأمور، باعتبارها أما أولا، ورفيقة حياة، وشريكة مساوية للرجل في تربية الأسرة وتنشئتها وهي التي تسهم في صنع الحضارة، وصنع الثقافة لأنها الملهم الأول لكل أدب وفن، وكل صناعة أو إنجاز ،دماغي أو يدوي، إضافة إلى أن المرأة هي صانعة التقدم الاجتماعي.

وقد حسبت أول امرأة طلبت العلم شهيدة، وأول امرأة طلبت العمل شهيدة، وقد ناضلت المرأة طويلا كي تستطيع انتزاع بعض حقوقها الاجتماعية، مع انها مساوية للرجل في كل شيء، وتملك من المواهب والقدرات مثلما يملك، وبرهنت على هذا من خلال توليها المناصب القيادية في السياسة والحكم والإدارة في أوروبا مثلا وفي البلاد العربية أيضا.

المرأة مغبونة اجتماعيا، مظلومة، مكبلة بالقيود، هذا صحيح، لكنها ليست ضعيفة، وليست أقل من الرجل ثورية ونضالا وبناء وعملا إنتاجيا حين تتوفر لها الظروف..

لذلك.. أمجّد المرأة، هذه المباركة ثلاثا■



□ أجنحة العاصفة	د. حسن فتح الباب
□ أزهار الروح الأسيرة	محمد وحيد علي
□ بوابات البحر	سمير حسين
□ من بكائيات الصوت الثاني	أحمد غراب
□ قصيدتان من أنتوني ثويت	ترجمة: يوسف عبدالعزيز

أجنحة العاصفة

● شعر: د. حسن فتح الباب

في ذكرى رحيل الشاعر الكبير
مبدع ديوان (أجنحة العاصفة)
الشاعر الكبير أحمد مشاري العدواني)

إن هي إلا ومضة

وامتلأ الشراع

ليصعد المناضل الجوّاب

الحلُم الوهّاج

العلم المنتصر السِّراج

هنيهة

وحان حين ساعة الوداع

ودوّت الشطآن: لا

لن تنطوي «أجنحة العاصفة»

لا.. لن يمسّ الموت

منارة «الكويت»

«أحمد مشاري»

***

وتحت غيمة الضياء أجهشت

شمس نعته... قمر ساج.. مشارية

واساقطت على الحروف دمعتان:

شجى... نوى

ندى... حنان

«أجنحة العاصفة»

لما استوى فارسها

وأطلق العنان

***

وفي المدينة التي كم ساقه الحنين(١)

كم شاقه الحلم القديم

إلى روابيها التي كانت

سواقيها المعزّية

تساءلت عينان نجلاوان نيليّة:

غيْبٌ بلا أوان؟

(ملّ المقام)؟(٢)

وانهمرت سحب خريفية

ريح رمادية

وكبّر الأذان للإمام:

«أحمد مشاري»

***

لم السّرى في ضحوة المساء؟

يا أيها العدل المجاب

ريحانة الصحب
أفقك أم دربي؟
أم دربنا وأفقنا سيّان؟
وآية الرّكبِ
أن يلتقي الجمعان
صنوان لا... لا يشردان
أنت الجناحان اليدان
أنت القوادم
وأنا الخوافي
وتمد المكان
خلف الزمان
إني قريب من قريب
هيىء لنا العرس المجيد
ضنّ المكان
جفّ القليب
جاد الزمان
هيىء لنا العرس المهيب
غاص الصليب
فليجمع الله الشتات
«أحمد مشاري»
(أيتها اللؤلؤة اللماعة
الفجر آت لك بعد ساعة
فانتظري شعاعه)[٣]

***

يا أيها الداني القصي،

مشعلنا النجم العليّ

يا للمروءات فتى «قصيّ»

خلعتَ زهدا شارتك

متّشحاً بشملتك

لم تنتظر في دمنا بشارك؛

إشارتك(٤)

باسمك يا قيثارة الخلود

أجعل قلب الموت معبدي

وموكبي يختال في منازل الغد)(٥)

متى يُظلنا غد؟

يا طائرا للأبد

لبيت داعي الذُّرى

سلّمت طوّفت استلمت رايتك

السيف والحرية

ماذا لو أنك انتظرتنا

يا عاشقا للمستحيل

الشمس لا يحملها صقر أحد

رايتها يحملها

ألف مفدّ من «مَعدّ»(٥)

مليونً منذور لمن يهوى وُلد

برق على رأس النجود

والصحارى والوهاد، رعد

(مطر

مطر)

عجّلتَ بالسّرى

لم تنتظر حتى نرى
سناءك البهّى يغمر الأوان
سنى... مُنى.. أمان
تعود حتى ألتقيك
لتنتشي بعطر وجدك الحميم
في «ساحة الحسين»
ما «بين قصرين» وبين قبّتين
أدنى حمى «سبط النبّى»
ونحتسى شاي المقيل
تنشق روح النِّدّ والكافور
تبتاع عودا من بخور
من عتبات «الشافعي»
وصهبة المستشفعين
بحب «آل البيت»
كرامة «للسّيدة»
موجدة للعارفين
من نور «زين العابدين»
نقرأ آي الفاتحة
نصغى إلى «شمس الأصيل»(٦)
على حفافيْ جدول مضفور
وراء مشرَبيّة... طرف خجول
خدٌّ أسيل
وجهٌ قمر
مَدٌّ نضير
تضاحك الطفلان فينا الزمن القاسي

استبد

جسم كأوراق الخريف ترتجف

نبع يجفُّ

(لا أشم الريحان إلا بعيني)

قلب يجَف

يدٌ تجف

و«النِّفرىُّ» فوق ربعنا يطل

روحا منيفا يشتعل

عقلا شهابا لا يضل

(إذا اتسعت الرؤيا ضاقت العبارة)(٧)

ورقرق الغدير

وانسدل الستار

***

لم تنتظر حتى نراك

تعود... ألتقيك

ونحتسي رحيق عهدك المقيم

تنشدني في ضوء نخلتين:

تلك السكاكين التي

تذبح قلبي كل حين

كانت بقايا قصة

كتبتها بدمي المسفوك فوق الطين

أنا غريب العالمين.

(زرعت في الدنيا شكوكي

وعشت في يقين)(٨)

تصغى إليّ بين مقطعين

تلاقيا فارتجفا
تآلفا نضوين حتى نزفا:
حين اقتسمنا مهنة المنفى
كان الهواء والتراب صخرة
ملء الضلوع
كانا تراتيل الدراويش
عجين الفقراء) (٩)
معانقا كان نسيم المنحنى
طيف السّنى
مراودا عيون شاعرين أدمنا
مواقف التذكار
وأعلنا في الحيّ:
حتى على «انتفاضة» الألى
تناثروا ليجمعوا الحجار
وانتظموا ليسقطوا الصنم
حيّ على ذكرى غزالات الفدا
بشرى صباحات المسا
***
أفديك.. لا... يا للشقا
قد ضاع حتى الحلم... لا
وئد الهوى المنشود
يا طيفي الموعود
لا ترتحل
خفف خطاك
أوقف جواد الوقت

الموت... لا
أطفىء شهاب الموتْ
زرنا غدا
الوعد حق
لتنتشي بعطرك القديم
عبير ملح الأرض أبناء السبيل
وَجد المريدينا
عشق «الحرافيش» التي ليست تضلّ
مهما تردّت في شباك الفجرة
الحُمرُ المستنفرة
ريح العظام النخرة.
نمضي معا
نستنطق الذي هوى ولم يزل
يلهبنا سحر الذي كانا
يلهمنا صراخُ موتانا
أنين أحيانا
تمسك أيدينا على جمر الغَضى
أغلى ضحايانا
***
موال نيل من بعيد
لحن كويتي شجيّ
ناي فراتيّ بهيج
اليوم لا شجو ولا نشيج
نم في سلام
حلما على صدر الخليج

تحنو الرياح السافيات والهجير
بَرْدا على إهابهِ
نورا على الوجه الوديع
شذى على أبوابه
مضمخا بالشعر والنشيد
للعلَم الحر المجيد(١٠)
نم في أمان
حمامة مُطَوّقة
تستشرف الأرض الحرام
آن لها الرجوع
نسرا عصاميا أشم يلفظ الرمم
مطوّفا بين الأعالي نافخا
للنار في قاع الظُلم
محتضنا روح القمم
يعاند العدم
ويرسل الدِّيَم
نعمى على المستضعفين
بؤس على المستكبرين
والراكعين الساجدين
للوثن الفجِّ الرجيم
***
حيّ الجبل
«أحمد مشاري»
حيّ انتفاضة العلَم:
«أجنحة العاصفة»

هوامش وإضاءات

(١) إشارة إلى القاهرة حيث تلقى الشاعر تعليمه في الجامع الأزهر عشر سنين.
(٢) مطلع بيتين مأثورين لأبي العلاء المعرى
(٣) من قصيدة للشاعر الراحل
(٤) اشارة الى قصيدته «إشارات»
(٥) أبيات للشاعر
(٦) أغنية لأم كلثوم
(٧) مقولة للمتصوف الكبير ابن عبدالجبار التغرى
(٨) من قصيدة للشاعر الفقيد
(٩) من قصيدة لي في ديوان (مواويل النيل المهاجر)
(١٠) إشارة إلى أن الشاعر العدواني مؤلف كلمات النشيد الوطني للكويت.

أزهار الروح الأسيرة

● محمد وحيد علي

مطفأ بوحنا
والأماني سرابْ...
هاديء جرحُنا الغضُّ
بين رفيف السنونو
وحمّى الغياب!....
لا يطيِّرني الشعرُ،
نحو المدى والمرامِ
ولا تحتويني الرِّغابْ!..
مطفأ....
ورمادي يحنُّ إلى الطير
يهربُ منْ قبضة الطينِ
أو قفصٍ في الترابْ!!....
هو ذا الجرحُ يحملني،
نحو ضوءٍ بعيدٍ قريبٍ،
على بُعد قلبٍ وأمنية

وسَحابْ....
وأتوقُ إلى امْرأة
يفرطُ الحُبُّ سنَبلَ عشقها
في الحقول
ويمطرها في الليالي اليَباَبْ....
وأتوقُ إلى أيِّ ضوءٍ نحيلٍ،
شفيف المُنى
يدخلُ الآن منْ أيِّ نافذة
أو كتابْ!!...

***

.... وأحبّ السماءَ المضيئة
فوق يديك
تهجّي نداك
وأنجمك الفاغمة....
وأحبُ على الأرض،
أعشاب روحك
تزهو بفاكهة الرغبة السّامقة
وأحبُّ مع الليل عينيك
إذ تصهلان بوهج الهوى
وشفيف السّحابْ!....
سأحبُّ.....
فمن حقِّ روحيَ،
هذا الدمارُ الشهيُّ الذي،
وهْجُهُ الحبُّ
والاحْتِرابْ!!

بوّابات البحر

● سمير حسين

أنا البحرُ
ألقي شباكي عليّ،
وأختارُ مني المدى
وإن غادرتني المراكبُ،
أرحلُ غطساً لوحدي...
فيعصف الموجُ من فوقي ويختصمُ
أنا البحرُ
أنمو بعكس اتجّاه السحابِ،
وأضييءُ بعشبتي كوناً.
تراودني الشواطىءُ
حين أبكي.
وأفردُ زرقتي
وأنام....
أنا البحرُ
أدوّن فوق الصخر مراهقتي،

وأقودُ الرياحَ إلى ما تشاء.
وقد سايفتني العواصفُ دهراً
ولكنّها الآن فوق الرمالِ
ووحدي
الذي لم يبّدل خطاه
أنا البحرُ
أصلّي في الشمس،
وأذهب للّيل بدون ثياب.
لغتي،
إذا غابت الاقمارُ عنّي دمٌّ،
وكل السحائبِ.
تذرفُ طين.
أنا البحرُ
أختبىءُ في ثيابِ الصبايا،
وأسكنُ جرّة الندماء
أمنيتي... كرّاسة طفلٍ
يغرقني في الألوانِ
ويحملني في الحقيبة
أنا البحرُ
ساقية من صهيل الحنين
ولما أخلف النهرُ ميعادهُ
طاردتُ كلّ الغيومِ
بصحراء قلبي
ولّما بكتْ أمّهاتُ الجبالِ
شهقتُ...

فشقّت لي الأرضُ بيتاً
ومن قبلة ملّحتني الرمالُ
وصرتُ أنًا.... البحر
أنا البحرُ
وحيدٌ كاللهِ
وتفصلني دونه
نقطة واحدة.
أوّل أيامي الماءُ
وآخرها...
فمن يتحدّْ بي
يُشرك بالآخرين
ومن يبتعد
تأتي بهِ الريحُ يوماً

من بكائيات الصوت الثاني

● شعر / أحمد غراب

مازلت تشوي مقلتيك لتلتقي
في غيمة الحمّى برؤيا واعدة
وتشق شرنقة المساء كغيمةٍ
تجترُّ معطفها بروق راعدة
وتطير تنبشُ في تجاعيد المدى
ووراء أنقاض النجوم الهامدة
ولكم تدقُّ على السكون وكم بلا
صوت تنوحُ كأغنيات شاردة
ولكم تزمجرٍ كالبحار وترتخي
كضفيرة من شعر بئر راكدة
وتودُّ لو تنساب لونا أو شذى
فتجفُّ مثل دم المرايا الخامدة
وتُطلُّ من طين الأسى كجزيرة
عبثا تفتش عن سفين عائدة

وتشيخُ فيك الأمنيات وترتمي
كحقيبة من ذكريات بائدة
لكن تظل على اتقادك تشتهي،
حرفا طفوليا ورؤيا ناهدة
يا شاعري قم عن شرايين الدُجى
بيعُ العشايا الصفر سوق كاسدة
ماذا جنيت من التهجد للرؤى
ومن التبتل للحروفِ الجاحدة؟!
هونْ عليك فشعوذاتكَ شمعة
تبكي على أكتافِ ريح حاقدة
فعلامَ تذبُلُ كي تبرعم فكرة
فوق احتمالِ رُبا اللغات السائدة؟
- أوشكتُ يوما أن أشُبّ قصيدة
لومسّ نهديها الضحى ينسى يده
كادت أصابع أحرفي أن تغتدي
في مهرجان القحط سحبا رائدة
حسنا... ولكن لم يعد في الدرب ما
يُغري لأن تعدو بساق واحدة
لبست (أثينا) غير أعينها التي
كانت تشمُ خُطى الشموس الصاعدة
وأظنها عن وهج حكمتها انثنت
وتبرأت من كل نارٍ خالدة
فلمن ستشدو؟؟ للفراغ المنحني؟
أم للغيوم الشاحباتِ الباردة؟
أم لارتماء الظل فوق الظل؟ أم

لصدى الثواني وهي تمشي راقده؟
أسكت ففي شفتيك ريح تبتغي
من سور صمتي أن يبيع قواعده
أتريدني أمتص بوحي مثلما
يحسو المغنى المستقيل قصائده!!
إنيّ إليك ومنك يا النهر الذي
في رغوة النسيان يغمس رافدة
أنا صوتك الأنقى. أتجحدني كما
يستنكر اللهبُ الغبيُّ مواقده؟
دعني قليلا كي أعرِّي مرة
تلك الغصون من الثمار الفاسدة
ـ أسْكُتْ...
ـ ولكن حين أخبو قد ترى
هذا الحصى المنفوخ دنيا حاشدة
... مت كيف شئت فسوف تبقى دائما
عنقا يبعثرُ في الرمال قلائده.

قصيدتان من أنتوني ثويت

● ترجمة: يوسف عبدالعزيز

(١)

سادو SADO

في الميناء القديم
بين البحيرة والبحر،
رجلٌ ما يضفر سلال الأسماك
والصقور آكلة السمك تصيح
والتلال تطهرها السحب.

***

الأطباق المسطحة المملوءة بسمك «أمّ الحبار»، تجف
والمطر يتجمع على الألواح
فوق الأكواخ المتهالكة

وثمة بضع كلمات مهجورة باهتة،
عتيقة بلا زمن.

...... (٢) ......

شقوق الصخور المنحدرة بشده، والسفوح المائلة،
تغربل الرمال،
وأشجار الصنوبر متوجه بدوامة الريح
والتماثيل غارقة وسط الصخور الناعمة الهشة.

***

القرى هائمة تحت
تلال شجر «الإسفندات» الكثيفة، وألواح الشرفات
مثقلة بأشجار «الكاكي» المعلّقة
في مواجهة البحر المليء بشباك الصيادين.

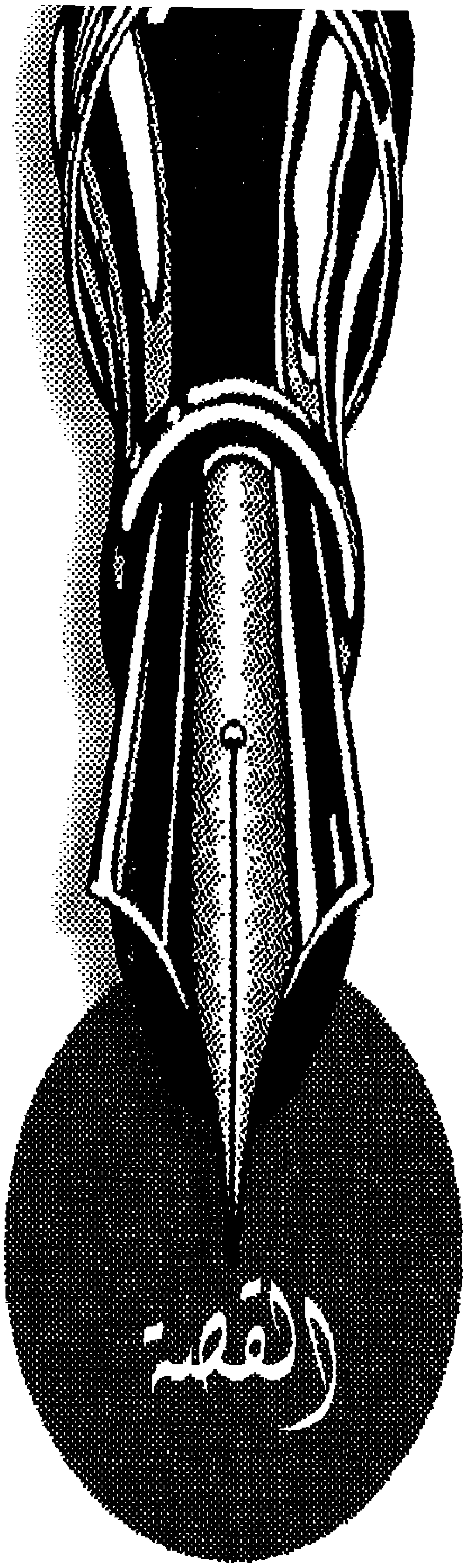
***

النساء العجائز حانيات الظهور
يدفعن أمامهن عربات اليد المحملة،
على طول الشوارع الضيقة المتعرجة،
والقش تذروه الرّياح.

صانع الفخار

أخذ كتلة من الطين
وأقعى فوق دولابه
وألقاها بطريقة معينة
ثم أدارها، حتى لتشعر أن

أصابعه تفرطح الحواف للخارج
ثم ظلت تدور وتدور وتدور
بعد ذلك جذبها وضغطها
ثم ترك الطين ليصير عمودا
يرتفع إلى أعلى محكوما بالهواء
وتركه يطول أكثر وأكثر
تحت ريشة الطين
قطعها وجعلها تصير إناء محدّد الشكل متقنا
ومن عمود الطين نفسه أخرجت يده ثلاث آنيات أخرى
ووضعها أمامنا كإنجاز بارع ونهائيّ
حتى أخذ هذه الأعمال الأربعة الكاملة،
ومثل كتاب انتهى من تأليفه؛
أغلق صفحاته بيديه،
ملقيا بها مرّة أخرى إلى الطين.
كانت ابتسامته
تسخر من المهارة التي بدّدها في لحظة،
بينما كتلة الطين عديمة الملامح تبقى بارزة للعيان.



□ ذات صباح وهي تمطر	نيروز مالك
□ شجرة الشط	أنيسة عبود
□ ليلة دافئة.. ليوم بارد.. في مدينة غريبة	مها محمد الرشيد
□ الليل الباقي	ليلى محمد صالح
□ رائحة الحليب	خليل صويلح
□ الموت.. ظل الحب	جابرييل ماركيز ترجمة: سيد عبدالخالق

قصة

نيروز مالك

ذات صباح وهي تمطر

كالعادة، وفي صباح كل يوم، يخرج من البيت إلى عمله، كالعادة، وقبيل خروجه يحمل بيده كيس القمامة... واليوم كالعادة حمل الكيس بيده وخرج متوجها إلى حاوية القمامة... ولكنه ليس كعادته، رأى صبيا يتقدم إليه وعيناه مغروزتان في الكيس... وأمام نظرة الصبي تساءل: هل يحوي الكيس شيئا ما غير الأوساخ؟ غير حطام الكأس الذي كسرته زوجه البارحة، وبقايا طعام وقشور تفاح تناوله مع أفراد أسرته في الليلة الماضية، هل في الكيس غير الأوساخ يا ترى؟

يعتقد، وهو على يقين، انه لا يوجد في الكيس ما يستحق تلك النظرة الشرهة، الفاحصة التي رآها في عيني الصبي المندفع باتجاهه! إذن ما به؟

وقبل أن يجيب أحس بمخلب ما يخطف الكيس من يده، من الخلف... التفت إلى الوراء... ففوجىء بالكيس في يدي صبي آخر كان خلفه. نظر إليه نظرة استنكار، غلى الغضب في نفسه، أراد أن يشتمه: يا ابن الـ...

ولكنه، وقبل أن يفتح فمه، وجد نفسه خارج المشكلة التي نشبت أمامه بسبب الكيس! كان الصبي الأول الذي كان أمامه قد وصل إلى الثاني الذي كان خلفه، مد يده بحركة سريعة باتجاه الكيس، إلا أن الثاني دفع بالكيس إلى الوراء، أبعده عن جسده، ظل الكيس معلقا في الفضاء، بعيدا عن يدي الأول الذي صرخ به: اعطني إياه، فأنا الذي رأيته قبلك...

رد الصبي الثاني: أنا الذي حصلت عليه، انه لي....

صرّ الأول على أسنانه بقوة: أنت سرقته من يد الرجل، لم يعطك إياه، انه لي... هاته وإلا...

كشر الصبي الثاني عن أسنانه، فبدت كالأنياب البارزة في وجهه المتجهم: لن أعطيك إياه. ثم أضاف: إن كنت رجلا تقدم وخذه!

علا صراخ أحد الصبيين. كان صراخه أشبه بنباح كلب جائع. ثم اقتربا من

بعضهما يريدان الالتحام والتشابك..

ابتعد يا...

لم يعرف من فم أي من الصبيين انطلقت الكلمة المحذرة: لن ابتعد، اعطني الكيس.. وتقدم باتجاهه. ظل الأول مبعدا الكيس عن مخالب الثاني..

اعطني اياه..

رد عليه: تقدم خذه ان كنت رجلا..

شب الثاني بجسده باتجاه الأول بصورة ضارية وهو يقول صارخا: سآخذه يا ابن الزانية.

لم يتوقع أن يصطدما بهذه القوة التي أطارت الكيس من يدي الأول، وقبل أن يندفع الثاني باتجاه الكيس، كان الأول قد أمسك بتلابيب الثاني وجره بقوة وعنف، فتمزقت ثيابه في عدة أماكن. وقف الثاني مذعورا، ينظر إلى ثيابه التي تهلهلت مزقا بين يدي الأول..

ماذا يا ابن..

وهجم بقوة..

لم يعد يميز جسد أحدهما عن جسد الآخر، أصبحا كتلة واحدة، يسقطان معا على الأرض، يقومان سوية، ينحنيان، يرتطمان بالأرض الصلبة، يصرخ أحدهما بالثاني، على أن الكيس له، هو الذي رآه... ثم يتمرغان بالتراب، يتقلبان، يلتحمان، يصدر عن ثيابهما صوت التمزيق، يعلو منهما صوت أشبه بالنباح وكل واحد منهما يعمل أسنانه في كتف الآخر..

***

رآهما، يتراجعان قليلا إلى الوراء على أربع وهما يلهثان... ثم يقعان بمؤخرتهما على الأرض، بينما العرق يغمر جسديهما، وتحت بطنيهما، وما بين مخالبهما، يتراجعان وهما يهرّان ولسان كل منهما يتدلى إلى الأسفل يقطر منه زبد أبيض. ثم ما يلبث أن يتصلب جسد أحدهما وهو ينبح في وجه الثاني...

ثم يراهما من جديد يثبان باتجاه بعضهما البعض. فيصطدم منهما الصدر، وكل واحد منهما يحاول أن يغرز مخالبه أكثر فأكثر في جسد الثاني، يحاول أن يغرز أنيابه الطويلة الحادة إلى أبعد ما يستطيع في كتف الثاني، يطبق على كتلة اللحم التي أصبحت ملء فمه، يضغط وهو يدفع رأسه إلى الأعلى، يحاول أن ينتزع القطعة اللحمية من كتف صاحبه، أما صاحبه هذا فيعوي من شدة ألمه محاولا إنقاذ كتفه من بين أنياب الثاني بعجز وقهر. ما يلبث أن يلوي جسده، يجعله قوسا، ثم يقفز إلى الأعلى منقلبا على ظهره في الفضاء...

ومع اندفاعه هذا، يعلو ذيله الطويل الرفيع ويسوط به وجه الآخر بقوة، ثم ينقض بعنف على جسد الثاني ويقضم قضمة كبيرة من لحمه...

***

استغرب الصورة التي اتخذها قتال الصبيين، شعر كأنهما يقتتلن لأجل القتال فقط، نسيا كيس القمامة الذي كان سببا في نشوب الصراع المرير بينهما وما زال...

رمى الكيس بنظرة، فكان ممزقا، مندلق الأوساخ كأنها أمعاء خارجة من بطن حيوان صدمته سيارة ما... أي جنون هذا الذي يراه!

أخذ النباح يعلو بين المقتتلين، والدم يتساقط بقطرات كبيرة من شدقيهما، والعرق اللامع يغطي جسديهما، وكانا قد كفا عن التشاتم وتبادل التهم والكلمات البذيئة، كأنهما ابتلعا لسانيهما، لم يعد لهما لسانان، فلم يعد يسمع منهما سوى الهرير والفحيح والعواء المكتوم وصوت بكاء مقهور. كان يلاحظ عليهما التعب السريع بعد كل تواثب جديد، فيقعان على الأرض وكل منهما يحدق في وجه الآخر بنظرة فيها قهر وتوسل لن ينهي أحدهما الاقتتال من جانبه، هذا الاقتتال الذي أصبح بلا طعم.

ظن أن أحدهما سيقوم لينفض الأوساخ عن نفسه، يدير ظهره للآخر ويمضي عنه..

ولكنه، فجأة، رأى أحد الصبيين، يثب باتجاه الآخر، يسقط فوقه، يحط بقائمتيه الأماميتين على صدره، ويحاصر جسده ما بين قائمتيه الخلفيتين، وفي حركتين سريعتين يقضم من صاحبه إحدى أذنيه الطويلتين. أما في الحركة الثاني فيمزق له الجانب الأيمن من وجهه..

رأى جنون الثاني وهو ينبح ويرفس أسفل بطن الأول بقائمته الخلفية، سمع صراخ الأول المؤلم وهو يرتمي على بطنه، ثم ما كان منه إلا أن وثب على الثاني وأحاط بقوائمه الأربعة وأطبق بقواطعه على عنقه موغلا أنيابه أكثر فأكثر في لحمه..

رأى كيف استكان الأول للثاني بسبب الألم الذي أحسه في عنقه، فلم يقم بأية حركة، كان ينتظر منه أن يفك أنيابه من تلقاء نفسه، ولكن الثاني ظل مطبقا بفمه على عنق الأول، ضاغطا بأسنانه الحادة ببطء وروية، ولكن بإصرار وقوة أعمق فأعمق في عنق صاحبه..

تقدم منهما يريد أن يفصل ما بينهما، ولكنه توقف عندما رأى لون الدم في عيني أحدهما وهو يصدر هريرا مكتوما من شدقيه، ولاحظ على الثاني، توترا في ذيله النحيل كأنه بذلك يريد أن يستمد منه القوة... تراجع عنهما خطوة إلى الوراء فهدأ الاثنان لتراجعه ذاك، ما لبث أن انتفض بطن الأول دون أن يحرك عنقه المقضومة اللحم، ففغر عن أنيابه وقضم بها الهواء وهو يصدر صوت نباح مستكين من شدة الألم عندما استمر الثاني في غرز أنيابه في فقرات رقبة صاحبه.

رأى كيف استكان الأول بتوجع تحت الثاني، ينتظر أن تتكسر أنياب الثاني على

عظام فقراته، تتساقط أسنانه المحطمة تحت لسانه، ليبصقها مع دمه على الأرض.

انتفض الأول مرة ثانية وحرك جذعه باتجاه اليمين، ومع الحركة الثانية باتجاه اليسار أصدر صوتا غامضا، ثم أعقبه نباح ضارع كأنه يرجوه أن يدعه، كأنه يقول له مستسلما، اذهب إلى الكيس، انه لك... لن أمسه، سأدعه لك، حتى انني سأجمع لك ما تناثر منه فوق الأرض.. دع رقبتي يا.. فأنت..

ولكنه فجأة رأى كيف جن جنون الأول، ثم بحركة فيها كل حب الحياة وغريزة البقاء ضغط على لسانه حتى مزقه، فلم يشعر بعد ذلك الألم في عنقه، شد عنقه بقوة، سمع بأذنيه صوت تمزق اللحم عنه، وتدليه شرائط لحمية بين أنياب الثاني، ثم اندفع باتجاه صاحبه بعد أن صمم على الموت أو أن يأخذ الكيس منه..

شعر برعب عندما التحما، أخذا يدوران حول بعضهما، وكل واحد منهما يحاول أن يمزق ما تبقى من لحم صاحبه، ومع كل حركة منهما كان الكيس يدور بينهما، يتمزق والأوساخ تتناثر منه على مساحة المعركة الناشبة بينهما...

***

أما متى انتهت المعركة فلم يعرف لأنه، في تلك اللحظة التي سال فيها الدم، وتقطع فيها اللحم، وعلا صوت نباحهما عاليا كانت السماء قد أخذت ترعد وتبرق، فتنبه إلى أن موعد تساقط المطر قد بدأ... إلا أن الفضول دفعه إلى أن ينظر للمرة الأخيرة إلى الصبيين المتقاتلين فرآهما منبطحين على بطنهما، يلهثان بأنياب بارزة، ولعاب يتساقط من شدقيهما... رآهما متحفزين للهجوم على بعض، ومعاودة الاقتتال، والكيس الذي تمزق وتناثرت محتوياته قابعا بينهما...

أما متى انتهيا بعد ذلك فلم يعرف، لأنه سارع مبتعدا عن ساحة المعركة مع اشتداد لمعان البرق وقصف الرعد وتساقط المطر..

شجرة البحر

أنيسة عبود ـ سوريا

.. وأنا على الشط..

البحر يلعب معي مرة. ومرة يضربني بقوة غاضبا أو جارفا ثيابي ومرات يهدر. يهدر. ويملأ المكان بالضوضاء. هي ليست ضوضاء. بل انه الحزن على تفتته وتمزقه والحزن على سجنه الأبدي، يريد الخروج ولكن كيف؟ إنه كالحوت المربوط إلى صخرة، كالتنين المحبوس في خرم إبرة.

لماذا أيها البحر كل هذا الغضب وكل هذا الحزن.. في جوفك الحوريات واللآلئ والأسرار.. أيها البحر كم مرة تمنى السجين العودة إلى سجنه.. أصدقاء نحن.. أنا البحر والمدينة..لا أحد يعرف اسمي. ولا أحد يجزم باسمي.. منذ عقود كثيرة أقف شاهدة على المدينة وعلى أفراحها وأحزانها.. منذ عقود وأنا وحدي ألوح للشمس عندما تغرب وأحزن عندما تنام المدينة ويبقى البحر بجواري يصرخ..

***

سأكتب اسمك على شجرة البحر..

قال محمود لحبيبته وهو يمسك يدها ويتجه إلى الشجرة القابعة بصمت على الشط..

ابتسمت ليلى خجلة وسألت:

ـ ما عمر الشجرة يا محمود..؟

ـ لا أعرف.. يقولون إنها أقدم من المدينة..

ـ سأظل أحبك طالما اسمي على الشجرة.

أخذ محمود سكينا حادة وراح يحفر اسم ليلى بين آلاف الأسماء المزروعة على الشجرة، هذا اسم هند وعارف.. وهناك اسم لامرأة صارت عجوزا.. وهناك اسم لشاب.. غرق في البحر.. وهنا تاريخ ولادة ابنة الباشا.. تقرأ ليلى الكثير من الأسماء ثم تهمس.. سيقرأنا الآخرون أليس كذلك..؟؟

ـ لن يعرفنا أحد.. إنها مجرد أسماء.

ـ ولكن الشجرة تعرف..
ـ أجل .. تعرف..

***

يأتي الصيف ويرحل.. تغادر النوارس.. ويخلو المكان إلا من بعض العشاق، يبثون أشواقهم قرب الشجرة.. صارت رمزا للحب ولحفظ الأسرار.. وصار العشاق يقسمون بالشجرة.. البحر يرنو إليها.. والقوارب تأتي وتروح.. تلوح لها الغيوم والمصابيح وشوارع المدينة..

هذه الشجرة مقدسة يا أم كامل.. لم يستطع البحر رغم جبروته أن يقتلعها.. لقد فاض منذ :خمسين سنة وجرف البيوت القريبة والمقاهي، إلا الشجرة لم يستطع أن يجرفها.. لقد شاهدت في منامي أنني أشرب منقوع أوراقها كي أشفى من الروماتيزم.. ما رأيك؟

ـ الله قادر على كل شيء..

لنذهب غدا ونجرب.. نقطف الورق ونغليه.

ـ لنجرب يا أم كامل.

***

كل يوم تنام تحت الشجرة.. يا محمود..؟؟

ـ استغفري ربك يا حرمة.. أكون متعبا ويائسا من قلة السمك.. أو تكون شباكي ممزقة أصلحها تحت الشجرة..

لا بل تذهب لأن الفتيات يقصدنها باستمرار.. يعلقن بها حجب الحب والغرام..

ـ وأنا ما علاقتي..

علاقتك أنك تراقبهن لعل واحدة تقع في غرامك..؟

تنهد محمود وهو يرنو إلى الشجرة.. مد يده.. تلمس جذعها بحنو.. كاد أن يبكي.. لم يعد له من لحظات السعادة إلا الجلوس تحت هذه الشجرة يراجع حسابات الزمن ويشكو أوجاعه إلى هذه الظلال الكثيفة.. البحر صامت.. والشجرة صامتة ومحمود صديق هذه الشجرة منذ خمسين سنة.. منذ أن كان طفلا لقد هرم والشجرة لم تهرم.. انها كما هي يوم رآها لأول مرة.. ويوم كتب اسمه واسم حبيبته ليلى.. لكن الزمن فرقهما وتزوج غيرها.. «أتذكرين يا شجرة البحر» طفرت دمعته وهو يخاطب الشجرة.. كان حفيف الأوراق كافيا بالنسبة له ليستمر بالشكوى والشجون.. نظر إلى يديه.. جلدهما متشقق.. مترهل، تجاعيد كثيرة تتشعب على سطحهما.. شتم الزمن الذي هو سبب الشقاء.. ثم استدرك.. وشتم الباشا الذي يحكم المدينة وهو ينهمر عائدا إلى المنزل..

***

وأنا على الشط.. خلفني الزمن كصخرة.. أشهد الدموع والتنهدات.. وأسجل بين أوراقي كل ما يدور في المدينة.. مرة فاض بي الصمت.. أردت أن أقول رأيي، والأزمنة تخبرني.. والناس يتغيرون ـ والملوك يظلمون ـ ولكن زجرني البحر وقال: كوني مثلي.. إني أستذكر الذين رحلوا والذين سيأتون.. أستذكر الأيدي الملوحة والدموع النافرة.. وتعتريني نهدة حزن لا أعرف عمرها.. أرسل بالموج يصفع الصخور.. يفتتها وهي لا

ذنب لها إلا انها قانعة صامدة صابرة.

***

ماذا في المدينة..

أصبغة تراق على الشوارع والجدران.. أطفال يحملون المكانس ينظفون المدينة.. عسس يتجولون.. هنا يقطعون الأشجار وهناك يزرعون.. يحفرون أرضا وهناك يبنون.. أي حدث جلل في المدينة ينتظرون.. أيها الغارقون في النوم.. ماذا تقول أحلامكم.. وماذا أنتم فاعلون..؟

الباشا سيزور المدينة.. الباشا المبجل المعظم سيأتي هذا العام ليصطاف في المدينة وهو بحاجة إلى كرسي فاخر ليجلس عليه في قصره الجديد...

هيا أيها النجارون..

وراحت الفؤوس والرؤوس تبحث عن شجر مناسب لفخامة الباشا ليكون مقعدا وملاذا وسريرا..

تسلل محمود من فراشه وكان نائما قرب زوجته وراح باتجاه قصر الباشا.. راودته أفكار كثيرة.. قلّب صفحات كثيرة من الزمن.. وقف عند باب الباشا وكان الصباح غسقا والنجوم تتهيأ للنوم.. قرع الباب بقوة فأفاق الحراس..

ـ ما الذي أتى بك أيها المجنون في هذه الساعة..؟؟

ـ أمر جلل أريد أن أحدث.. الوالي به.

ـ الوالي سهران مع جاريته..

ـ قل لنا ونحن نقول له..

ـ لا.. أريد أن أقابله..

ودخل محمود وهو يتخبط بين الدخول والخروج، وعندما شاهد الوالي أراد أن يخرج لكن الوالي نهره وقال: تعال هنا.. ما الأمر.. اقترب محمود وقال متلعثما..

سمعت يا مولاي أنكم بحاجة إلى خشب نادر وخاص لصنع كرسي العرش وسرير وطاولة لتكون طاولة الشورى.. وبما أني ابن هذه المدينة البارة لك أريد أن أخبرك عن شجرة بها الصفات التي تريدها..

ـ اعطوه مكافأة ألف دينار.. لكن أي نوع من الأشجار..؟؟

ـ إنها شجرة البحر يا مولاي..

ـ شجرة البحر..؟؟ أجل..

***

هيه.. أيتها الشجرة.. ماذا يفعلون..؟؟

نادى البحر الشجرة فلم تجب.. ها هي ترى كيف يهيأون لها السيوف والبلطات والفؤوس، عروها من أغصانها أولا.. واحدا.. واحدا ثم أتوا بحصان الوالي الذي راح يقضم الأغصان والأوراق..

ها هي.. عبارة عن ساق تكسوها الأسماء، ووراء كل اسم قصة.. آلاف القصص مكتوبة على جذعها.. شرعت وجهها للسماء عارية صامتة.

«هاتوا المنشار..»

راح المنشار يحز جذعها.. تقشرت بعض الأسماء.. وسقطت على الأرض.. هبت رياح

قوية وذرت القشور والأوراق.. خاف الباشا وراح بعيدا.

كانت الدموع تسيل من الأغصان المقطوعة وهم يحاولون قطع الجذع.. لم يستطيعوا. جرحت خاصرة الشجرة.. تفتت قطعا صغيرة.. بكت الشجرة.. صمت البحر، وتحرك الموج بطيئا.. انه يسمع أنين الشجرة ويسمع نحيبها الذي ملأ الفضاء الرحب على شكل هبات ريح قوية.

كانت أم كامل في منزلها تمشط شعرها الأبيض.. طار المشط من يدها.. دهشت إذ زمجر منقوع ورق الشجرة في زجاجة أم كامل.. أدركت العجوز أن الشجرة في خطر. فأخذت تركض باتجاه البحر.

اتركوا الشجرة.. إنها مباركة. مقدسة.

قالت أم كامل..

لم يكترث أحد لذلك..

اتركوها.. قالت وراحت ترمي نفسها عند جذع الشجرة..

نهرها الرجال.. جروها بعيداً «مجنونة».

«كل الأشجار قابلة للقطع»

وأخذ المنشار يحز.. يحز.. تكسرت أسنان المنشار وجرحت يد احد الرجال.. فأتى آخر يحمل فأسه وراح يتحدى بقوة (يضرب ويضرب.. والريح تشتد..) كان الأنين يتعاظم ويشتد وقره في أذن العجوز. وكان البحر صامتا صابرا.. وقف الرجال عاجزين يتنهدون منهكين.. وما أن اقترب محمود الصياد حتى نهرهم وقال: ابعدوا ان هذه الشجرة أعرفها كما أعرف زوجتي. انها تحتاج إلى فارس قوي هاتوا الفأس.

فأس تعلو.. تهبط.. تعلو.. أنين.. نثرات تطير وتدخل العيون.. نثرات.. ومحمود يتلوى وينحني.. والشجرة تئن.. كأنها بشر سويا.. وكأنها تعاتب محمود.. «خمسون عاما من العشرة يا محمود»

«اخرسي.. ومكافأة الوالي ورضاه...»

وهدرت الريح.. والمدينة كلها ترنو.. وتشهد شجارا حادا بين محمود والشجرة.

أتتحدينني..؟؟

أخذت الشجرة تتهاوى.. بكت أم كامل.. وبكى آخرون.. أخذوا يجمعون النثرات.. صعد الموج إلى أعلى.. ابتعد الوالي ومع ذلك ذهب حذاؤه مع الموج.. لكن بعضهم ركضوا باتجاه الوالي يقدمون أحذيتهم له.. الشجرة تميل.. والعيون ترنو. محمود يتصبب عرقا وهو يضطرب كثور هائج.. راح المنشار يأكل الجسد القديم.. ويأكل الأسماء والأزمنة. والشجرة تهوي. ثم.. ثم بكل ثقل زمن الصداقة مع محمود.. بكل ثقل ظلالها التي خبأت أجسادا وأسرارا سقطت على رأس محمود فدوى انفجار. وتصاعد غبار. وانشق رأس محمود.. سال دمه حتى وصل الموج فصنع مع الموج المتحرك خطا أحمر عريضا يتعرج مع الصخور.. زغردت أم كامل ومضت يتبعها عشاق وأسماء بينما طار منديلها الأبيض بعيدا.

ليلة دافئة..
ليوم بارد.. في مدينة غريبة

● مها محمد
الحسن
الرشيد
السودان

تركض... تركض... تركض...

يظللها حـزن شفيف محاط بخيوط خـوف متينة، هـادئة وهي تجلس، هـادئة وهي تركض.

يركض الحزن أيضا في داخلها ولكن بهدوء.

مصادفة.. تتوقف لتتناول فنجان القهوة الساخن. ساخن جدا وبـدون سكر، ترتفع بعض الـرغوة لتتفرغ، وتغوص داخلـه... ثم تطفو... فتغوص... تتشكـل دوائر وهمية داخل الفنجان تحسها ولا تراها.

تقترب شفتاهـا من الفنجـان، تغزو النكهـة أنفها أولا، ثـم تبتل شفتـاها فتنـزلق إلى رئتيها.

إنه اكتشاف غريب... ولكنه لذيذ... حاولـت مرة أخرى أن ترشف رشفة أخرى علها تفتح رئتيها أكثر، تتورط هذه المرة، فالقهوة لسعت قلبها.

أرجعت الفنجـان بسرعة إلى الطاولـة لتتأكد من عـدم سخونتها، تكتشـف أن القهوة ليست بهذه السخونة، والجو بارد... بارد جدا.

ما زال أثر القهوة يلسعها بشدة في قلبها.

أراحت الفنجان نهائيا على الطاولة واكتفت باللسعة في قلبها.

وتذكرت..

تذكرت صديقها الشـاعر الذي حلم... حلم بمدينته، حلم بها حتـى تدفق حلمه داخل صـدور الأصدقـاء وخارج المدينـة وعنـدما استيقـظ وجـد أن حلمه أكبر مـن ساحـل مدينته... فخرج بعد أن ملك أصدقاؤه الحلم..

«ليت السعادة علبة كبريـت» ليت السعادة علبة كبريت لكنت أعطيتهـا لك قبل أن تنام وذهبت.

آه يا صديقي لكم جمعتنا الغربة في فنجان قهوتنا، فهل نفقد تلك اللحظات التي حلمنا بها بعد أن عدنا ولم نعد من الغربة.

سألها:

«لماذا خرجت من هناك إن كنت تشعرين بكل هذه الغربة هنا؟».

هي «هنالك ضاقت المدينة بغربتي فخرجـت منها ولكني وجدت غربتي ساحلا ممتدا يسبح فيـه ملايين السابحين من أعـرفهم من لا أعرفهـم حتى أصبحت فيضانـا يجتاح العالم، هل تعلم أني أحس في لحظة ما، سيكون هنـالك شكل مائي للحدود في داخلنا بعد أن فقدنا كـل الحدود، إنها كالشطرنج حياتنـا أو لنقل صراحة هي كذلـك، فقد نمارسها بوعي وبدون وعي ولا ترى سوى «كش ملك».

هو «وأنت أي دور تلعبين».

هـي «أنا لا ألعـب أو بالأصـح لا أدري دوري في اللعبة، فقـط أستطيع تصـوير مـن يلعبون حولي».

هو «تحتاجين إلى كثير من الصنعة لكي تصوري ما يدور حولك بوضوح».

هي «بل أحتاج إلى عقل رائع أعشقه لكي أعي معه الصواب».

هو «لكم أنت مربكة».

هي «ماذا يربكك بالضبط..»

هو «آه أنا.. ما يربكني بعدي عن أمي.. أبي.. إخوتي.. رائحة منزلنا.. يربكني شوقي لهم.. لها.. لنا».

هي «أيعقل أن أجد هذا الدفء الهائل في هذا الرجل».

هو «لماذا تزكمني هذه المرأة برائحتها.. أهي الأنثى فيها أم أنوثة مدينتي فيها».

هي «يا ربي لقد رفضتني تلك المدينة بتفاصيلها لماذا؟ يدخلني هو في تفاصيلها».

هو «أعتقد إنك متورطة في داخلك».

هي «كما أعتقد أنك متورط بالألفة خارج وطنك وداخل صدور الأصدقاء».

هو «الأصدقاء؟»

هي «نعم الأصدقاء... هم ما تبقى لنا على ضفاف المدن الحزينة، إني دوما أبحث عنهم في داخلي... ذكرياتي... أوراقي... أحرفي... كل شيء... كل شيء.».

هو «آه لنا وللأصدقاء».

وسقطت...

سقطت بهدوء ثقيل على خدها الأيمن.

فأحسها تلسعه في داخله، عندما أدرك أن غربتها تمددت، اعترته رجفة من برودة الجو تذكر أنه لم يتعاط هذا اليوم أي نوع من أنواع الخمور احتراما لوجودها معه.

تمنى هذه اللحظة لو أنه احتسى قليلا من البيرة، فمنذ قدومه إلى هذه البلاد وهو يقاوم برودتها «بجنها الساخن».

أرعبته هذه المرأة ذات الأسئلة الحارقة مثل مدينته... تذكرها... تذكرها... مليئا في داخله في ذلك الفناء الواسع... الواسع جدا بكل ما هو دافيء... جدتي... إخوتي... تلك الأم الحانية وذلك الأب الصبور على بعد أبنائه... تلك العمة والتي خرج كل أبنائها ولم تجد من يؤنس وحدتها سوى «غنيماتها»... والآن تربكني هذه الفتاة.. تختلط رائحة أنوثتها برائحة مدينتي، فيها أحس بشوارع مدينتي الآن تتقاطع فيني.. آه... الآن أرعبتها الفكرة.

فكرة كونها مع رجل غريب لا تجمعها أي علاقة، فقط... كان قاب قوسين أو أدنى.. من حدودها وكانت حدوده.

حزين من آخر الحزينين، شممت فيه رائحة ذلك الوطن الضامر وضامر هو من شدة شوقه لتلك البلاد. . ذلك الشوق.. الذي جعله يدنو إلى ساحلي وغربتي المتوترة جعلتني أدق بابه. كانت ليلة دافئة.. افترش ألمه وشوقه لبلاده لحافا وتمدد عليه وجعلها تتمدد على بساط غربتها ضامة أرجلها إلى قلبها وتتحسس ضرباته المتوترة والتي لا تدري هل تعلن عن خوف الأنثى في داخلها أم الغربة.

خائفة أنا.. خائفة جدا.. أحس بالخوف عميقا في داخلي ولأول مرة أحس بغربتي تصبح خوفا يخنقني.

للغربة هنا لون ثالث، أشياء لا نحبها، لا ننتمي إليها... نمارسها.... نعيشها... وتصبح تفاصيل حياتنا سيركا متحركا.

حتى الوطن تصبح فكرته في داخلنا مربوطة بالمواجهة والشجاعة وبأشياء كثيرة لا نقدر على ذكرها... نصبح جبناء.. جبناء.. يرعبنا كمواجهة مع النفس ونمتلىء خجلا من ذكر ذلك داخلنا. هي لحظة.. تلك التي نقرر فيها رجوعنا أنها أشبه بلحظة الولادة أو

الموت أو الغفوة التي تنتابنا بعد يوم شاق.. شاق للغاية، قليلون هم من يدركون تلك اللحظة بإرادتهم وأكثرهم تفاجئهم في طريق ما، فبعد خروجنا تنطلي نفوسنا بمرارة غريبة... بخوف خفي.. بحزن ساكن يصبح الرجوع مقدار تساؤل داخلنا.. دوما... دوما ... نتمنى أن تفاجئنا الظروف خوفا من حدة القرار وقسوته.

تمر الدقائق هنا.. الساعات.. الأيام بصورة أسطورية ومخيفة نتعلم هنا عد الثوانى.. وحركتها القاتلة، فالمدينة باردة.. باردة جدا.. تفاجئني هنا صور أصدقائي.. أحاديثنا ضحكاتنا.. تلك الأيام الصعبة.. رائحة الشوارع المليئة بمياه الأمطار. الاحتفالات الصغيرة.. والأعياد الكبيرة.

هي «آه هل نحلم بليلة دافئة مثل هذه هنالك أم الدفء هنالك يجعلنا لا نحس بتميز لياليه؟

هو «كل ما هنالك دافئ ولا نذكره إلا عند فقده».

هي «آه... لقد أصبح داخلي مثل كعكة العيد التي استوطن نمل السكر فيها».

هو «أتخافي الوحدة والغربة لهذه الدرجة».

هي «أخاف ضياع ملامح البلد في داخلي».

هو «قولي لي كيف تعانين من الوحدة والغربة هنا وهي مسبقا موروثة داخلك».

هي «لأنها حقا كانت إرثا وليس واقعا عشته أنا».

هو «ألا ترين أن ذاتيتك تضخم حجم غربتك».

هي «وحجم محبتي للآخرين أيضا».

هو «ماذا يشدك إلى هناك وليس لك ملامح واضحة هنالك.؟».

هي «ضياع الملامح لا يعني ضياع الجمال أو القبح حتى».

هو «قلقة أنت».

هي «وعاشقة».

هو «باستغراب» عاشقة!!!

هي «نعم.. أيدهشك أن تعلن امرأة عشقها لبلد حتى ولو ضاعت ملامحها فيه؟».

هو «ما يدهشني حقا تورطك الدائم بالعشق من طرف واحد؟».

هي «هكذا أنا دوما أنوثتي تتحدانى وتعلن عشقها».

هو «أحس بك مرهقة من الداخل.. تتسرب أنثاك إلى داخلك دوما رغم تمردها الظاهري».

هي «ليس الأنثى ما تتسرب فقط.. بل هي نفسي أيضا.. أحسها تهرب مني هنا كل ليلة أحسها تجزع مني كل لحظة أكثر من قبلها».

الآنَ

أمارس احتضاري بشكل هادئ رغم ألمه تحتضر الأشياء من حولي أولا.. الغرفة.. الضوء الذي يدخل من شباكها.. الهواء المنبعث من فتحات التكييف المركزي الستائر التي لا تتوقف عن التمايل... صوت العربات القادم من بلكونة الغرفة... عمال النظافة عند الرابعة صباحا... وهم يجرون عربات النظافة، ببطء، والشمس وهي منكسرة على الشاطئ، والضباب على شباك الغرفة وهو يوحي برائحة الموتى.

استحضر رسائل الأصدقاء... أقرأها... أحفظها... لماذا لا يكتبون أكثر.. وأكثر هل

كنت أحبهم إلى هـذه الدرجة؟ هل كنت أحبهـا إلى هذه الدرجة؟ دوما تخيلـت أني غريبة عنهم عن تفاصيلهم لم أدرك حجم تورطي بعشقها إلى هذا الحد.. لم أدرك.. ولم أدرك.. ولم أرها واضحة وجميلة أمامي أكثر من الآن، قال لها:

«طائرتك ستقلع بعد دقائق». قالت له «لقد أقلعت طائرتي».

«ابتسم لها بصمت حزين وودعها».

أزاحت يدها من يده وتحسست فنجانها شربته.. لكم هو بارد.. بارد.. بارد.

١٩٩٦/٤/١٥

السالمية ـ الكويت

الليل الباقي

● ليلى محمد صالح

جفاف البرد يجمدها ويلفها ... تقرب المدفأة ... تلتف بالشال الملون... لا حضن يدرأ عنها البرد... تركها نجمة معلقة على ظمأ الحلم .. أحيانا تغرق نفسها في دوامة العمل المزدحم ... وأخرى تقلب أشجان الأيام صفحة صفحة ... تناولت الصحف ... تتسمر عيناها فوق ذلك المربع بين الصفحات البيضاء ... الورق بين أصابعها أصبح ثقيلا ثقيلا .. ترتجف دموعها خلف الأجفان .. تصرخ ... تريد أن تفعل أي شيء كي لا تصدق تلك الكلمات القليلة التي تمس حبها الوحيد الذي تملك وحدها حرية التفكير به ... وتحرص دوما على أن يبقى خالدا نابضا في حياتها مهما بعد .. لأن التفكير به كان بالنسبة لها كل حياتها... بل هو كان نوعا من الهروب ... هروبها من الذات إلى تلك اللحظة التي يطمح فيها الإنسان للانفلات من الزمان والمكان.

تركت البيت يغرق في سكون غريب ... كل شيء كما هو....

لفت ملفعها حول رأسها ... أحكمت وضع العباءة وانطلقت بسيارتها إلى منطقة بيان ... الدمع ينهمر فوق وجنتيها .. وأنين جرح ينزف دما في الأعماق .. بحثت عن الورقة المخبوءة في صدرها... العنوان محفوظ بها ... عادت تدور وراء الخطوط والبيوت والشوارع ... وجدت بين السيارات الفارهة موقفا لسيارتها.

دخلت البيت تتعثر في مشيتها كأن بها دوارا... الأرض ترتجف تحت أقدامها ... الحزن ينهشها ... أطرافها ترتعش ... كل شيء حزين ... الحزن ينتشر في كل مكان ... تركت نفسها لمشيئة الزحام يضعها على أي كرسي من الكراسي المصفوفة باتقان في الصالة بعد أن عزت الجالسات وتمتمت أي كلام دون أن تنظر إلى أي واحدة منهن ... أحنت رأسها محدقة بيديها المضمومتين وهي تداري رجفة يدها ... معظم الجالسات لا

يعرفنها ... المعزّيات لا يعرفنهـا ... فقدت الاحساس بكل شيء... لا تعرف كيف تتصرف في مثل هذه المنـاسبات... غاب العالم المنمحـي أمامها ... خمد الضجيج وصمـت ... الدم يصعد ثقيلا إلى رأسها ويحتقن في عينيها ... تبلغ دموعها التي تجمدت في حلقها وتبحث عن نفسـها بينهن.

بطرف عينيها تلحظ أن المرأة النائمة على الجانـب في أقصى اليسار والتي تتألم ببكاء خافـت يتسرب إلى الصالـة هي أمـه ... كل شيء في الصـالة يسيـل موتـا ... صمت أزلي كالموت يطـوف بين أسراب الماضي... أكوام من الخيـال المر ترتمي في صقيـع القلب ... آه يرعبهـا أن تلحظ ارتجافهـا تلك المرأة التي تجلـس على مقربة منهـا ... إنها خالتـه التي راهنت على إبعادهـا عنه كي تعطيه ابنتهـا ... حين كانت هي في السـادسة عشرة ... قلبا متدفقا ... يعزف للدنيا لحن الحب والشباب.

سنوات ضاعت من عمرها هباء ... يا لضيعـة العمر ... جرح قديم فتح الآن بصدرها من جـديد .. فجر فيهـا المشاعر والـذكريـات ... الذكريـات هي الشيء الوحيـد الذي لم يستطع أحد أن يحرمها منه.

شعرت بانتفاضة في صدرها وبخـدر دافيء ينساب في قدميها ... بدأت الأشياء تتلون أمامهـا حين تذكرت بقايـا فرح قديم... يـوم زفت إليه وسط ــ فرقة عودة المهنـا ــ بين الزغاريد المرشوشة بماء الـورد والطيب ... وبين الطبول والطيران المضرجة بفرح أغنية ــ عليك سعيد ومبارك.

كان هـو فارسا جذلا فـرحا بها ... لكن أهلـه كانوا يلتفـون ناحيتها يلوثـون الفرح ويرسمون لها شكل الحياة القادمة.

تتهامـس واحدة بصوت يصلهـا: كان الأجدر أن يـزف لابنة خـالته فهي مـن أصله وفصله.

وترد أخرى: حلاة الثوب رقعته منه وفيه.

لم تمض شـهور على زواجها أبعدوه عنها وتم زفافه لمن أرادوا. في ذلك اليوم المشـهود قال لها بشجـن ... أنا لك ... مضـت الأيام بها... أيـام تموت وأخرى تبدأ ... وحكـايات ملأى بأساطير الحنين.... اخلاص وحب وحزن وليـل وظلام ونافذة عمياء ... ليلها منذ سنين صار سهما يغـوص في قرار قلبها ... تنير فيـه شموع الشوق واللهفـة ... وتبكي طويلا.

كانـت تتمنى لو تستطيـع أن تبكي على صـدره وتقول له ... لم أعمـل أي خطأ ... لم تركتني للريح تطاردني وتبعثر أوراقي... لم تـدعني أتألم لفراقك مع أكوام الخيال المر .. ماذا جنيت حتى استحق هذا.

تقدم لها الكثير طالبين يديها ... لكنها كانت أبدا ترفض وترفض ... أمها تتألم لجفاف خضرة شباب ابنتها .. تحدث نفسـها وهـي تبتسـم: حسبي الله ونعم الوكيـل لقد عملوا لابنتي ما حال بينها وبين الزواج.

ذهبت بها لمشـايخ الديـن ... قرأوا عليها القرآن ... بخـروها.... لكن لا فـائدة... كان دخان البخـور أمام عينيها البراقتين تتخيله حلما ينقلهـا إلى حلمها الوحيد الـذي زرعته على صدرهـا للأبـد قلادة حـب حول الجيد .. كـانت دائما تحدث نفسـهـا وبارقـة أمل

تتراقص أمام عينيها رغم علمها من أن مواقفها هذه ستكون شرخا في مرآة حياتها بعد أن أصبح لزوجها أولاد تفتحوا كالزهور.... كم تمنت له سعادة الهدوء ... رغم بقائه في قلبها وعينيها كرعشة حقيقية يذكرها تاريخ الشهور والسنين وحلم الماضي الدفين.

تلامس القطرة الملتهبة شفتيها فتتذوق طعم الحب الوحيد والحنين... تحن إليه كما تحن الأرض للمطر ... تلقي رأسها المثقل بتداعيات الزمن المهزوم ... تجول بنظراتها بين الكراسي .. هناك كان يجلس ... مكانه الخالي كيف تحييه ... تشم رائحته وهي تتدثر بأكفان الألم وفجيعة الفقد الأخير ... صامتة كالموت .... لا تدري لم أتت إلى هنا ... لا أحد يعرفها ... لقد تغيرت ملامحها ... هو وحده كان يعرفها ... لكنه الآن ليس هنا.

الجالسات يسترقن النظر نحوها .. الموت هنا يبدو غريبا ... صمت قاتل وهدوء ... للحركة طقوس ... أدركت أن ليس من حقها أن تظهر حزنها ... أو أن يبدر منها شيء مما يعتمل في داخلها .. حملت الأحزان وأحلام الغياب والانتظار بجفنيها ... آه لو أموت معه ثم يعاد خلقنا ... سيكون الحب جديدا وجميلا لنا وحدنا ... لكن الموت قدر .. في اللحظة التي يموت فيها إنسان يولد إنسان آخر.

بهدوء شديد نزلت من مرتفعات الأحلام إلى منخفضات الواقع... مشاعر في صدرها الملتهب .... ذكريات قديمة تأتي وتروح... ولكنها لا تنتهي ... أخذت تهذي بصمت ... تعاتب نفسها على الماضي الذي أهدر كل ساعات يومها وجعله يشبه كل أيامها المظلمة ... حينها أدركت أن أهمية الظلام لا تعادلها أهمية الإضاءة المشرقة .... قريباته يسمعنها وهن ينسبن إليه أفعالا وصفات تحيله إلى شخص غريب عنها .. أحست بغضب وحزن وقوة: غضب لأنه رحل وأخلف وعده لها ... وقوة تصهرها كما تصهر النار صفائح الفولاذ وتحولها إلى أشكال أخرى.

بحزن تبكي نفسها في أسى جريح ... تبكي السنين التي مضت على الفراق والضياع الذي دمرها .... والنار التي تنتحب في أعماقها ... كيف أضاعت وجودها تحت تراب الحنين ودماء القلب.

لقد أمضت أياما وهي تنزوي تتلذذ بأحزانها ... تبكي ... وما أكثر ما بكت ... تذكرت حين خرجت من حياته مهزومة وجريحة دون أن تجد وهي في ذروة الحزن من يعزّيها ... لقد كانت فجيعتها الآن كبيرة... وأكبر من أن يعزّيها فيها أحد.

تلملم بعضها ... ترفع رأسها ... تنظر بعينين لا مباليتين ... كأنها تشاهد شريطا صامتا تختلط فيه الأخيلة السوداء .. ما عادت تكترث للجالسات ... نهضت من على كرسيها دون أن تلتفت لأحد ... ولم تنتبه إلى نفسها إلا وهي في سيارتها .. ترتب قلبها المتعب ... وتختصر مسافة الجرح والابتسامة.

لا تدري أتسلم نفسها لحياة جديدة أم لموت الليل الباقي؟ ... أمام القرار الصعب تفك خيوط الجرح عن القلب .. تغمس الروح في الضياء ... تعبر دروب الخوف وتجسد الموت شبحا مرعبا يموت فيه الليل القديم على أعتاب الفجر الجديد .. تقطع المسافة بين الماضي والحاضر .. تفتح أفق الحلم الأخضر .. تهدم سور العشق الأسطوري... تخرج عصافير الفرح والابتهاج ... يا لروعة سراج القلب حين ينساب كالأحلام في الفجر الأبيض الفضي.

بقميص الليل الحريري ... تسترخي على أجنحة سريرها النورسي ... تضيء قنديل الموسيقى ... تغمض عينيها بانتظار الجديد.

رائحة الحليب

● خليل صويلح

ما كان مألوفا لا يستحق التأمل أو حتى النظرة العابرة، ها هو يثقل الذاكرة بالدهشة والألق!

ليس لأن العينين تحاولان الآن اكتشاف صورة ما مغايرة، بل لفرط غيابهما عن الأمكنة الأولى وربما للغبش الذي أصابهما وهما تجوسان الشوارع والأرصفة ذاتها بما يشبه الغيبوبة، حيث الوجوه والأشجار والصمت تتكرر بالطريقة نفسها والآلية نفسها والحزن نفسه!

كان عليّ أن أطوي بسيارة عابرة مسافة ألف كيلو متر، كي أغسل عيني من صدأ العادة وخراب الجدران الواطئة شحيحة الهواء إلى فضاء الطين والشمس ورائحة الأمهات والجدات وحقول الحنطة والحرمل والليل الصحراوي الطويل الغامض. ها أنا أكتشف امتياز الرومنسية التي طالما نظرت إليها بنوع من الخفة وعدم الرضا، الرومنسية ليس كما وصفها المازني ولا حتى جبران، بل تلك الرومنسية التي تتسرب مع أصابع الهواء في الصباحات الباكرة ممتزجة بروائح لا أسماء مباشرة لها، روائح وأصوات خارجة من التراب، روائح الفسحات الترابية أمام العتبات وأمام النوافذ المطلة على فسحتين، فسحة العابرين وفسحة زرائب البهائم حيث تختلط أصوات الأغنام والدجاج والكلاب!

هنا ثمة طعم آخر للقبلة، قبلة الأم التي هي أقرب ما تكون إلى الشم وكأن أمهاتنا تتأكدن من رائحة الحليب الأولى التي نسينها في غمرة غيابنا الطويل، وقبلة الأب المتهدجة التي هي الأخرى تحاول أن تكون صارمة رغم اهتزاز الشاربين بدموع مؤجلة، أقرب إلى البكاء الصامت. الابن الذي هو أنا، يحاول أن يداري انهياره وتلعثمه وارتباكه وعقدة اللسان الذي أخذ يرطن بكلام آخر رغما عنه.

ها هو الابن يعود، ليس وحيدا، كما في الغيابات الأولى، بل مع زوجة حضرية وابنة شقراء بشعر طويل وكأنها أوروبية من «ويلز»، تحضنها الجدة وتشمها مثلما تشم الفرس مهرتها لحظة الولادة، لكن الابنة تحاول أن تخفي فزعها من «أهل بابا» فتنسل بهدوء من حضن الجدة وتخرج من الغرفة محاولة اكتشاف هذا الفضاء المتداخل، حيث الكلاب ترقد مطمئنة قريبا من باب المطبخ فيما الدجاج يحرث الفسحة بحثا عما يقتات به من قشور البطيخ أمام الأبواب الكثيرة المكشوفة على الفضاء الخارجي دونما سور يحمي المكان من الفضوليين أو اللصوص أو الغرباء. الزوجة تبدو مضحكة وهي تفتح

حقائبها بحثا عن زجاجات المياه المعدنية وحليب «النيدو» والمنامات والشراشف، إذ لا فائدة من كل هذه الاحتياطات التي سرعان ما يطيح بها: حليب البقر الساخن المغلي في قدر كبير على الحطب، ماء الخزان المليء بالجراثيم التي نراها بالعين المجرّدة، الذباب الحائم في كل مكان والحشرات الصغيرة اللاسعة مهما حاولت التخلص منها، هكذا في يومين وليلة يفرض المكان خصوصيته، ويبدو من الصعب أن تجد الابنة في مكان محدد، مرة في زريبة البقرة مع الجدة تتفرج على هذا الكائن الغريب المستسلم لاصابع الجدة الخشنة حيث يشخب الحليب ليس من الحنفية كما كانت تعتقد الابنة، بل من ضرع البقرة المنتفخ، ومرة أمام التنور تشوي عرانيس الذرة وتلتهمها بشهية ومرة تحتضن الخراف الصغيرة المربوطة بعيدا عن أمهاتها إلى المساء.

المساء حيث تأتي إلى الغرفة معفرة بالتراب والأحلام والأسئلة التي لا تجد إجابات محددة أو مؤكدة.

لاشيء مؤكد في هذا العالم، كله بعلم الغيب، مكتوب ومقدّر، الغنى والفقر، الحياة والموت، المرض والعافية، المطر والجفاف!

هكذا تستيقظ الأم باستسلام وطمأنينة على أصوات الديكة في الفجر الأول، مطالبة بوجبتها من الشعير، تحوم حول سريرها الحديدي العالي في فسحة البيت، حيث النوم تحت ضوء القمر، هربا من الهواء الثقيل في الغرف، القمر الذي تراه أينما توجهت في هذه الفلاة المفتوحة على برية من الصمت والدبيب، وتتساءل الابنة بغرابة: «هل القمر هو ذاته في كل الأمكنة ولماذا كل هذه النجوم في السماء «تضحك الجدة وتشير باصبعها إلى السماء قائلة «لكل إنسان نجمته في هذا الكون وما أن تسقط نجمة وتهوي حتى تهوي روح معها «فتختار الطفلة نجمة مضيئة وتخبئها في ذاكرتها كيلا تهوي أو تغيب عن ناظريها.

الجدة الكبرى هي الأخرى، أصبحت مجرد كومة عظام يكسوها لحم قليل، تجلس معظم النهار في ركنها بين صراخ الأحفاد، لا أحد يستجيب لحكمتها ونصائحها، لا أحد يجلب لها كوب ماء، وها هي تنتظر الموت باطمئنان واستسلام عجيبين بعد أن تحررت ذاكرتها من أحداث وأسماء ثمانين حولا، بالكاد تذكرت حفيدها الأول ولم تتعرف على الابنة الشقراء ذات الشعر الطويل، كانت تتحدث دون أن يصغي إليها أحد وتكرر أقوالها بين لحظة وأخرى وتتمنى دون أن يسألها أحد أن لا تثقل بعظامها على أحد، أن تموت بهدوء طالما أنها لم تعد تنتظر شيئا غير الموت، انها تراه بوضوح بعد أن أفرغت ذاكرتها من الحياة، الموت الشجاع في صباح مبكر تتخلله رائحة الزيزفون النفاذة، الموت الشفيف كغلالة بيضاء تحملها عاليا إلى حيث الرب والملائكة.

هكذا أيضا تجلو العينان رمد الوحشة، تغتسلان بالضوء ورائحة الطفولة والتراب حيث الركض حفاة فوق رمال الظهيرة إلى شاطىء النهر والغوص عميقا للارتواء من ماء العروس، ماء العروس الذي جفّ الآن كما العمر والضحك ورنين الكلام...

الموت... ظل الحب

يوم التقى السيناتور «أونيسيمو سانشين» بامرأة عمره، لم يكن يتبقى من حياته آنذاك أكثر من ستة أشهر وأحد عشر يوما فحسب! رآها في «دوزال دميل فيري» أول الأمر تلك البلدة الغريبة التي كانت بالليل مرفأ سريا للسفن الهاربة، بينما تبدو في وضح النهار كما لو أنها خور مهجور مشرف على الصحراء، وفي مواجهة بحر قاحل، رامد، منعزل عن كل ما يمت إلى الحياة بصلة، حتى أن أحدا لم يكن ليتصوّر بأن هناك من هو في مقدوره أن يغير شيئا من مصير هؤلاء الذين يعيشون فيه. حتى اسم القرية كان مدعاة للضحك (١). ذلك أن الوردة الوحيدة بالقرية التي كانت قد ذبلت على يد السيناتور عصر ذلك اليوم الذي التقى

فيه «لورا فارينا»!.

وكان مرور السيناتور بهذه القرية أمرا لا مفرّ منه أثناء حملته الانتخابية التي يقوم بها مرة كل أربعة أعوام، وكانت عربات المهرجان القديمة قد استبقته إلى ساحة الاحتفالات الكبرى صبيحة ذلك اليوم، ثم تلتها عربات النقل الكبيرة التي تقل جماعات الهنود المأجورين (٢) ممن كانوا يتنقلّون بين المدن لمضاعفة أعداد الجماهير في الاحتفالات العامة. وقبل الحادية عشرة بقليل، وصلت العربات الفخمة، الوزارية، ذات اللون الأحمر الداكن، وراحت تمضي بين ضوضاء الموسيقى والألعاب النارية التي تعمّ أرجاء المكان، تصحبها سيارات الجيب الصغيرة التي تقل أفراد الحاشية، وكان السيناتور يجلس وادعا هادئ السريرة في خلفية عربته المكتفية قبل أن ينفتح له الباب، وقبل أن يهتز على أثر دفقة النار الحارقة التي لفحت وجهه، وابتلّ لها قميصه الحريري بالعرق، الأشبه بلون الحساء الخفيف .... وخامره الشعور بأنه صار أكبر سنا مما هو عليه، وأكثر وحدة من أي وقت مضى.

لم يكن قد تجاوز الثانية والأربعين بكثير .. تخرج مهندسا في الصناعات المعدنية، بمرتبة الشرف، في جامعة «جوتنجن» الألمانية. وفي تلك الأثناء، شغف بقراءة الكلاسيكيات اللاتينية المترجمة، وإن لم يكن يبدو عليه أنه استفاد الكثير من ورائها. وكان قد تزوج من امرأة ألمانية نابهة، وأنجب منها خمسة أطفال، عاشوا جميعا تظلّهم أجنحة السعادة الوارفة، بل كان هو أكثرهم سعادة، حتى صبيحة ذلك اليوم الذي لا يتسنى، قبيل ثلاثة أشهر، حيث أخبروه بأن موته صار أمرا مقتضيا بحلول عيد الميلاد المقبل!!

وبينما تجري الاستعدادات على أشدّها لانعقاد هذا الاجتماع الجماهيري الكبير، استطاع السيناتور أن يخلو ساعة إلى نفسه، طلبا للراحة، في ذلك البيت الذي أعدّوه له على مقربة من المكان. وقبل أن يتمدد، تناول كوب ماء، غمس بها الوردة التي حاول الاحتفاظ بها حية خلال رحلته الطويلة عبر الصحراء.

وطبقا لمقتضيات «الرجيم» اكتفى بوجبة خفيفة، أحضرها معه خلال فترة راحة ذلك اليوم، كما تناول بعض الأقراص المسكنة قبل موعدها المحدد تجنبا للألم الطارئ، وراح يتمدد عاريا، في ظل الوردة الكبيرة، وقد ثبت المروحة الكهربائية على مقربة من فراشه، قرابة ربع الساعة، جاهد خلالها كي لا يحضره هاجس الموت في غفوته. غير الأطباء، لم يكن لأحد أن يعرف بحقيقة موته الوشيك المحترم، الذي آثر أن يحمل سرّه وحده، دون أن يغيرّ شيئا من نظام حياته، ليس بدافع من الكبرياء، بل هربا من الشعور بالخزي. (٣)

وكان قد استرد عافيته مرة أخرى عندما عاد يظهر على الجماهير عصر ذلك اليوم، وقد ارتدى بنطلونا فضفاضا من الكتان الخشن وانتعشت روحه بالأقراص القوية المضادة للألم، ورغم ذلك لم يمض وقت طويل حتى كانت نذر الموت الخبيثة تزحف نحوه، أشدّ وطأة عليه مما كان يظن.

ولذلك، فإنه، ما إن راح يرتقي مقدمة المنصة الواطئة، داهمه شعور جارف بالازدراء من هؤلاء الأشقياء المتناثرين أمامه، يتوسلون حظا طيبا ولو بمصافحته بالأيدي، لقد افتقد كل عاطفة كان يحسها قبلا حيال هذه الجموع الفقيرة، الغفيرة من الهنود الحفاة

ممن كانت أطرافهم تحترق وهم وقوف فوق أرض الميدان المستعرة بالنار، فأوقف هتافهم بإشارة جديدة، لا تخلو من حدة، وبدأ يتكلم دون أن تندّ عنه أية إيماءات، وعيناه مثبتتان ناحية البحر الذي يمور بالحرارة.

كان لصوته المتزن العميق سمت الماء البارد، أما خطابه، الذي كاد أن يصبح محفوظا لكثرة ما أملاه عليهم في مواقف عدة، فلم يكن يحضره اليوم بغرض اطلاعهم على الحقيقة، وإنما باعتباره بيانا مناهضا للإعلان الإيماني، القدري الذي يدعو إليه «ماركوز أورليوس» في المجلد الرابع من كتابه «تأملات» (٤).

«إننا هنا اليوم لقهر الطبيعة» هكذا يبتدىء حديثه بفضح كافة أكاذيبه، «لن نعود بعد اليوم لقطاء في بلادنا، أيتاما فوق أرض يجذبها العطش والمناخ الكريه، لن نصبح لاجئين في وطننا. سنكون شعبا آخر أيها السيدات والسادة، شعبا عظيما تحدوه السعادة»!!

وبينما يخطب، كان أنصاره يقذفون بأعداد غفيرة من الطيور الورقية في الهواء، وسرعان ما دبّت الحياة في تلك المخلوقات الصناعية، وأخذت تحلّق حول المنصّة، ثم طارت باتجاه البحر....

وفي ذلك الوقت كان آخرون قد جاءوا بأشجار صناعية وراحوا يغرسونها فوق أرضية التربة المالحة، صفوف الجماهير المتزاحمة، ثم قاموا بتثبيت واجهة كبيرة تتسع لرسوم بيوت بارزة، من الطوب الأحمر، وذات نوافذ زجاجية، وكانت من الارتفاع بحيث حجبت خلفها أكواخ القرية البائسة الحقيقية!

وكان السيناتور لا يزال يزوّد خطابه بمقتضيات لاتينية كي يضفي على المهزلة مزيدا من الوقت. وراح يعد بتوفير ماكينات لإنزال المطر الصناعي، ومربيات متنقلة لحيوانات المائدة، وزيوت نادرة تساعد على نمو الخضراوات في الأرض المالحة، وشجيرات البانسيه التي تزينّ إصص النوافذ. وعندما لاح له أن عالمه الخيالي اكتملت أركانه، أشار إلى ذلك قائلا:

ـ هذا هو المبدأ الذي سينتظم حياتنا أيها السيدات والسادة.

وصاح:

ـ انظروا، ها هو ذا المصير السعيد الذي ينتظرنا!!

ودارت أنظار الجماهير نحو عبّارة ضخمة، من الورق المقوى تمرّ خلف البيوت، وكانت من الارتفاع بحيث تجاوزت أعلى بيوت هذه المدينة الصناعية. غير أن السيناتور كان هو الوحيد الذي يلاحظ ما اعترى هذه المدينة الورقية من تآكل وتفسخ من كثرة فكّها وتركيبها ونقلها من مكان إلى آخر، تحت طقس لا يطاق، حتى كادت تقترب من «روزال ديل فيري» في فقرها وقذارتها.

ولأول مرة، على مدار إثنى عشر عاما كاملة، يعكف نيلسون فارينا بالبيت، ولا يخرج لاستقبال السيناتور، لقد آثر أن يستمع إلى خطاب السيناتور وهو يتمدد على فراشه، ساعة القيلولة، تحت الطقس الجاف الذي يسود منزله الصغير، والذي ابتناه، بيده، من ألواح خشبية عريضة تفتقد إلى التناسق.... وهما نفس اليدين ـ يديّ صيدلاني قديم ـ اللتين مزّق بهما جسد زوجته الأولى، ثم فر هاربا من «جزيرة الشيطان» (٥)، كي يظهر مرة أخرى في روزال ديل فيري، على متن سفينة محملة بالببغاوات الأمريكية الضخمة

الأليفة، وفي صحبة امـرأة خلاسية وثنية التقاهـا في باراموريبو (٦) وأنجـب منها بنتا جميلة، غير أنها تـوفيت بعد فترة مـن الوقت، وفـاة طبيعية، ودفنـت بطريقة كـريمة في المقبرة المحلية، ولم تلق مـا لاقته الزوجة الأولى من مصير، والتي أخصبـت رفاتها حقل نبات القرنبيـط الذي كانت تعنى بزراعتـه بنفسها. أما الابنة الجميلة، لورا فـارينا، فقد ورثـت عن أمهـا الجسـم ولون البشرة، الخلاسي، وأورثهـا السيد فـارينـا لون عينيـه الكهرمانيتين الذاهلتين، حتى استقر في وعيه أن يربي أجمل امرأة في الدنيا.

ومنذ أن قابل السيناتور أونيسيمو سـانشيز في أول حملة انتخابية قام بها، وقد دأب على ملاحقتـه بالسـؤال عما إذا كان بإمكـانه أن يستخـرج له بطاقـة مزورة بعيـدا عن متناول يد القانون. وكان السيناتور في كـل مرة، يرفض الطلب بطريقة ودودة، لا تخلو من حزم في الوقت نفسـه. ولكن فارينا لم ييأس قط، وعلى مدار سنوات عدّة لم يكف عن مطلبه بضروب شتى، كلما لاحـت له فرصـة لقـاء السيناتور. ولكنه، هـذه المرة، يقبع في فراشه وقـد حكم عليه أن يدفـن حيا في هذا الوكـر المتقد الحافل بالأفّـاقين والقراصنة. وعندما تناهـى إليه دويٌّ التصفيق الأخير، رفع رأسه، وراح يطل مـن فوق السياج على الجانب الخلفي مـن الملهاة: رأى هياكل النبـاتات والأشجار الصناعيـة والأيادي القذرة التي تدفع العبّارة خفية، بصق دون شعور عميق بالمرارة.

ـ اللعنة على أفّاق السياسة!!

بعد الخطاب، وكما هي العادة، راح السيناتور يتجوّل في شوارع المدينة وسط صخب الموسيقى، والألعاب الناريـة وقد حوّطته الجماهير الغفيرة من كل الأجنـاب يبعثون إليه بشكواهم.

كان يستمع إليهـا بشيء من الرضا، وكان دائما يجد السبيـل لمواساة الجميع دون أن يتجشّم عناء تحقيق رغباتهم العسيرة. غير أن سيدة تقـف فوق سطح بيتها بين أطفالها السـتة الصغار، استطـاعت أن تسمعـه صوتها رغـم زئير الجماهير وصخب الطلقـات النارية.

ـ أنا لا أطالب بالكثير أيها السيناتور، فقط أريد حمارا يجلب لي الماء من البئر (٧).

وسألها السيناتور وقد رأى أطفالها الستة يتحلقون حولها.

ـ وأين زوجك؟

ـ ذهب يبحث عن حظّه في جزيرة أروبا (٨)

أجابت السيدة بلهجة ساخرة، وأردفت:

ـ لكنه لم يجد هناك سوى امرأة أجنبية من هؤلاء اللواتي يزيّن أسنانهن بالماس.

وثارت عاصفة من الضحك على أعقاب رد السيدة. وقال السيناتور:

ـ حسنا، ستحصلين على حمارك.

وسرعان ما أحضر أحد مسـاعديه حمارا قويا إلى منزل السيدة، مكتوبـا على مؤخرته شعارا انتخابيا بطلاء واضح للعيان حتى يعرف الجميع منّة السيناتور على السيدة!!

وعبر الشارع القصير، نـدّت عن السيناتور إيماءات أخَـرى سريعة، حتى أنه شـوهد وهو يقدّم ملعقة دواء إلى رجل مريض، كان قد حرّك سريره قرب باب منزله كي تتسنى له رؤيـة السيناتور وهو يمر. وعند الجانب الأخير مـن الطريق، ومن خـلال عوارض السياج استطاع أن يـرى السيد نيلسون فارينـا فوق فراشه المتحـرك ينظر إليه بعينين

جهمتين عابستين، ورغم ذلك، لم يفت السيناتور أن يحيّيه دون أية عاطفة حقيقية.

ـ أهلا، كيف حالك؟

استدار نيلسون فارينا، في فراشه، وحدّق طويلا في السيناتور بتلك النظرة الكهرمانية الحزينة. قال بالفرنسية:

ـ حالي أنا؟ .. حسن، أنت تعلم إذن كيف حالي!...

وتقدمت الابنة لورا فارينا نحو ساحة البيت عندما سمعت التحية، كانت ترتدي رداء هنديا رخيصا باهت اللون، وتزين شعرها بخصل ملونة على هيئة الفراشات، وكان وجهها مصبوغا بسائل واق ضد أشعة الشمس، ورغم تلك الحالة المزرية، كان من المرجّح لمن يراها أن يتخيّلها أجمل امرأة في الدنيا. انعقدت أنفاس السيناتور: «يا الله». وغمغم لنفسه على أثر مرآها المفاجىء: «للقدر غرائبه المدهشة!».

وفي تلك الليلة، كان نيلسون فارينا قد أوعز إلى ابنته بأن ترتدي أفضل ثيابها، ثم بعث بها إلى منزل السيناتور. هناك، وقف حارسان مسلّحان يغفوان من أثر الحرارة، انتبه أحدهما وأمرها بالانتظار على المقعد الوحيد بالردهة، وكان السيناتور في الغرفة المجاورة يجتمع بعدد من رجالات «روزال ديل فيري» البارزين، كي يسر إليهم بالحقائق التي أهمل ذكرها في خطابه. غير أنهم كانوا يبدون في ناظريه مثل جميع من يلتقيهم في كل المدن الصحراوية التي يزورها، حتى أنه كان قد سئم تلك اللقاءات الليلية الممضة التي لا تنتهي. كان قميصه غارقا بالعرق، وكان يحاول تجفيفه على جسمه بأن راح يعترض تيار النسيم الدافىء المنبعث من المروحة الكهربائية التي كانت تطن طوال الوقت، تحت وقدة حرارة الغرفة الخانقة، مثل ذبابة الخيل. قال السيناتور:

ـ «لا يمكننا بالطبع أن نأكل طيورا ورقية، نحن نعرف جميعا أن اليوم الذي تنبت فيه الأشجار والأزهار في كوم روث الماعز الراكدة.... هو اليوم الذي لن يشهد وجودنا جميعا، لا أنا ولا أنتم، في هذه المدينة، هل وضح قصدي لكم؟!!!!»

ولم يجب أحد، وبينما كان يتحدث، انتزع ورقة من تقويم الحائط الجانبي، وصمم بها فراشة رقيقة، رفعها في الهواء بطريقة عشوائية تعترض التيار الصادر عن المروحة. فراحت تدور بين أجواء الغرفة ثم تجاوزتها إلى الخارج عبر الباب الموارب، ومضى السيناتور في حديث بشيء من الاتزان لا ينال منه سوى حسه الثقيل بهاجس الموت.

ـ «ولذلك، فإنني لست في حاجة إلى تذكيركم دوما بما تعرفونه الآن تمام المعرفة، وهو أن انتخابكم لي، مجددا، إنما هو عمل من شأنه أن يدر عليكم من النفع أكثر مما يدرّ عليّ. فأنا مشبع بماء الهنود الراكد وعرقهم، في حين أنكم تكسبون عيشكم من دوام تلك الحالة!!».

وكانت لورا فرينا قد رأت الفراشة تخرج من الغرفة. وكان الحارسان لا يزالان في غفوتهما على الدرج المقابل يحضنان سلاحيهما، فلم يلحظ الفراشة أحد سواها. وبعد دورة، أو اثنتين في الهواء، تفكك هيكلها الصناعي، والتصق بالحائط. وبينما كانت لورا فارينا تحاول انتزاعها، أفاق أحد الحارسين على صوت الهتاف المنبعث من غرفة السيناتور، وقد لاحظ محاولتها العبثية. قال بصوت نعسان:

ـ ماذا تفعلين هنا؟

ـ أرسلني أبي...

قالتها بالفرنسية. وأدرك السيناتور مضمونها على الفور، ألقى نظرة على الحارسين النائمين، ثم عاد يحدّق في لورا فارينا، هي التي كان جمالها في تلك اللحظة أكثر إلحاحا عليه من قسوة ألمه، وآنذاك، استقر في وعيه أن الموت قد بتّ في أمره تلك الليلة!

ـ ادخلي

تجمدت على باب الغرفة ذاهلة: آلاف العملات الورقية تتطاير في الهواء، ترف مثل فراشه، ولما أطفأ المروحة فجأة، تعلقت الأوراق بالهواء قليلا، ثم راحت تتساقط تدريجيا فوق أثاث الغرفة. قال مبتسما:

ـ ترين... حتى الأموال القذرة تستطيع أن تطير!

جلست لورا على مقعد بلا ظهر. كانت بشرتها شديدة النعومة، ناضجة، وشعرها... بلون الزيت الخام.

وكثافته اللامعة.... مثل عرف مهر صغير، أما عيناها فقد كانتا أبهى من الضوء ذاته. تتبع السنياتور مرمى نظرتها، حتى استقرت على تلك الوردة الكبيرة التي أطفأ الملح الصخري نضارتها. قال:

ـ إنها وردة

قال بشيء من الارتباك:

ـ نعم، سمعت عن مثل هذه الورود في «ريوهاتشا» (٩)

جلس السناتور فوق فراشه المتحرك يتحدث عن الورود وهو يفك أزرار قميصه، وعلى جانب من صدره، بالضبط فوق الموضع الذي يحسب السيناتور أن ثمة قلبا تحته، تبدّى وشمّ قرصاني بارز لسهم يخترق قلبا مدمى. ألقى بالقميص المبلل بالعرق على السيناتور الأرض، وطلب من لورا أن تساعده في خلع حذائه. جثت على ركبتيها في مواجهته وظل يتفرّس فيها بإمعان زائد. وبينما كان يفكّ معها أربطة حذائه تساءل: أيّ منهما سيخرج من هذه الواجهة نادبا حظّه. قال:

ـ إنك مجرد طفلة

قالت: لا تصدق، سأبلغ التاسعة عشرة في أبريل المقبل.

قال باهتمام: في أي يوم؟

ـ الحادي عشر

ألمّ به الارتياح:

ـ كلانا من برج الحمل

وأضاف مبتسما:

ـ إنه دال على الوحدة

لم تكن لورا تعبأ بما يقول، ذلك أنها لم تكن تعرف ماذا عساها تفعل مع هذا الحذاء الثقيل.

ومن جانبه لم يعرف ماذا عليه أن يفعل حيال فتاة مثل لورا فارينا. لم يكن قد اعتاد مثل هذه المواقف العاطفية المباغتة، فضلا عن إدراكه التام أن هذا الموقف إنما يقترب بالخزي الذي يحسه. وكسبا لبعض الوقت، ريثما يتدبر أمره، أحاط خصرها بركبتيه بقوة، ثم طرح ظهره إلى الوراء متمددا فوق الفراش. وخال له لحظتها أنها لم تكن ترتدي شئيا تحت فستانها، إذ طالت أنفه تلك الرائحة الذكية المنبعثة من جسمها تذكره

برائحة حيوان رعوي، غير أن قلبها كان ينبض بالخوف، وبشرتها تضطرب قليلا تحت عرقها البارد، تنهّد آخر الأمر:

ـ لا أحد يحبنا

حاولت أن تقول شيئا... غير أن هواء الغرفة كلـه كان يسع تنفسها بالكاد، أرقدها إلى جواره كي يساعدهـا، ثم أطفأ نور الغرفة التي بدت شاحبـة تحت ظل الورق الوحيدة، واستسلمت لورا إلى صروف قدرهـا الرؤوف. مرر يده نحوها، ببـطء ... يفتش عنها في ظلامه، .... بالكاد تلمسها يده، وإذ ذاك ... وحيث ... توقع أن يعثر عليها، اصطدمت يده بغتة بماثل حديدي صلب.

ـ ما هذا؟

ـ قالت في هدوء:

ـ قفل

صاح: ماذا؟

يسأل عما يعرفه جيدا *(١٠)

ـ وأين المفتاح؟

ـ مع أبي

وتنهدت بارتياح، ثم أضافت:

ـ أوصـانى أن أخبرك بأن في إمكانـك أن ترسل أحد رجـالك لأخذ المفتـاح شريطة أن يحمل إليه:

وعدا مكتوبا بخط يدك بأنك سوف تنفذ مطلبه القديم.

استبد بـه التوتر «اللعنـة على ذلك الفرنسي القذر (١١)» غمغـم في غضب جامـح، ثم أغلق عينيه للاسترخاء. تأمل نفسه في ظلام الغرفة، استرجع تأملات ماركوز أورليوس «تذكّـر أنك ملاق حتفـك لا محالة، عما قريب، أكـان بيدك أو بيد غيرك، ولـن يطول على المقام كي يكون اسمك قد انمحى من الوجود تماما!»

وانتظر كي تمر الرجفة ألمت به

ـ شيء واحد أريدك أن تخبريني به. ماذا تعرفين عني؟

ـ أتريد الصدق؟

ـ نعم

جازفت لورا قائلة:

ـ حسن .... يقولون إنك أكثر سوءا من الآخرين، لأنك طراز مختلف

لم يتكدر السيناتـور، ظل صامتا فترة مـن الوقت وعيناه مغلقتـان، وعندما فتحهما مرة أخرى بدا كم ارتد توا عن أخفى غرائزه! قال: «ياللجحيم» وأضـاف:

ـ أخبري الملعون والدك بأنني سأنفذ له مطلبه.

قالت لورا: لو تريد، يمكنني أن أذهب فأحضر المفتاح بنفسي

طرقها من الخلف:

ـ دعك مـن المفتاح، ونامي معـي قليلا، من الراحة أن نـأتنس إلى أحد عندمـا تدهمنا الوحدة.

أراحت رأسه فوق كتفها، وعيناها مثبتتان خلفه على الوردة، أحاط خصرها بذراعيه،

وأغرق وجهه في شذى حضنها النابض برائحة حيوان رعوي، ثم أسلم روحه لمقدم الرعب.

وبعد ستة أشهر وأحد عشر يوما تالية، سيكون السناتور وهو على ذلك الوضع، وقد انحطت سيرته بين الناس وتمرغ اسمه بتراب الفضيحة مع لورا فارينا، باكيا حتى الموت، على الموت دونها!!

الهوامش:

(١) Rosal del Virrey تعنى وردة الحاكم أو المحافظ (م)

(٢) الهنود المأجورين: سلالة تنحدر من سكان القارة الأصليين وإن كانت أكثر فقرا، وأقل تميزا عن هؤلاء المنحدرين من أصول أسبانية أو برتغالية.

(٣) «الموت كالتكاثر» لغزان من ألغاز الطبيعة، وشيئان لا يجوز للمرء أن يحسّ حيالهما بالخجل»، [تأملات - ماركوز أورليوس]

(٤) ماركوز أورليوس (١٢١ - ١٨١م) فيلسوف من أتباع المذهب الرواقي الذي أنشأه زينون حوالي عام ٣٠٠ ق.م. والذي يقول إن الحكيم من الناس إنما ينبغي له أن يتحرر من الانفعال، ولا يتأثر بالفرح أو الترح، وأن يخضع، عن غير تذمر، لحكم الضرورة القاهرة. (م).

(٥) تسمية قديمة لمستعمرة تقع على ساحل جوانا في شمال أمريكا الجنوبية كانت تستخدمها السلطات الفرنسية منفىً للعقاب (م).

(٦) باراماريبو: عاصمة سورينام وميناء رئيسي. (م)

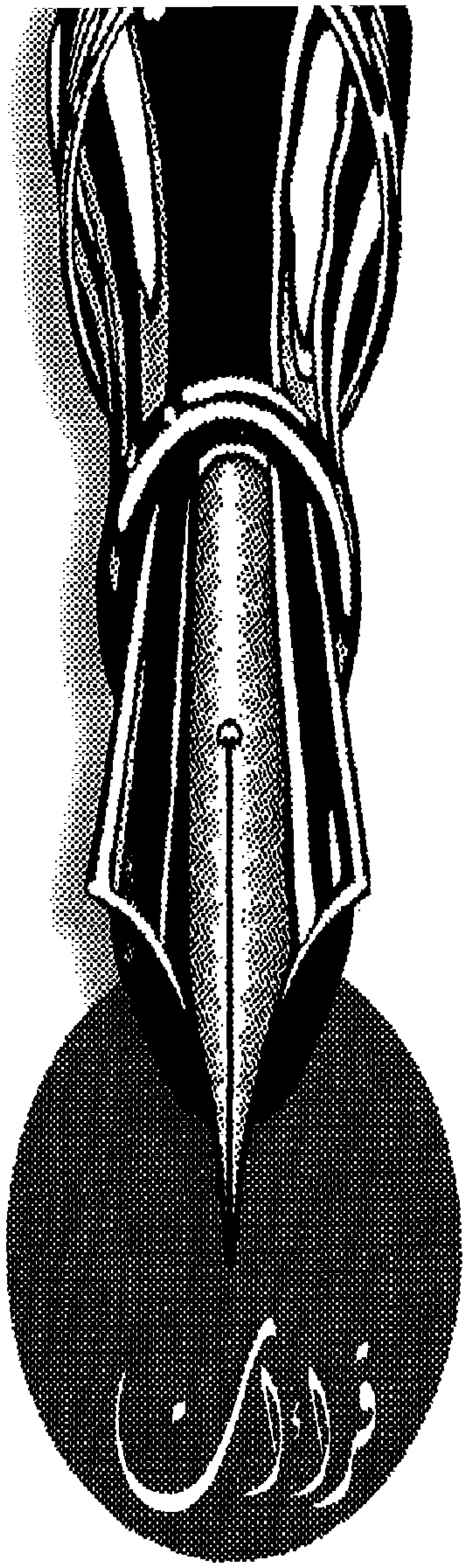
(٧) في الأصل: بئر «الرجل المشنوق»

(٨) جزيرة أروبا: تقع على ساحل فنزويلا، مشهورة بوصفها منتجعا سياحيا.

(٩) ميناء مطل على شبه جزيرة جوجيرا.

(١٠) كانت لورا ترتدي ما يمكن تسميته «حزام العفة» وهي وسيلة كانت تتبعها نساء العصور الوسطى كي يحمين أنفسهن من الاتصال الجنسي. (م)

* المصدر: Ref. The Norton Anthology. World Masterpieces Sixth Edition. Volume2.



□ الأرض اليباب	د. أحمد زياد محبك
□ ثريا البقصمي في (رحيل النوافذ)	أحمد دوغان
□ (لونجة والغول) الرمزية بظلال كلاسيكية	بوزيد حرزالله
□ ماركس بين نهاية التاريخ وتفكيكية ديريدا	عمر كوش

الأرض اليباب

● الدكتور
أحمد زياد محبك

لعل قصيدة أخرى في هذا العصر لم تنل من عناية النقاد، واهتمامهم كالذي نالته الأرض اليباب، التي «لاتزال تعتبر لدى الكثيرين خير مثال على الشعر المعاصر المحدد المعالم» «وحين ظهرت لم يكن ثمة شك في أن اليوت قد تحرك إلى صفوف الطليعة» مما جعلها لصيقة به وبمجموعة الشعراء الذين اقتفوا أثره بحيث أصبحوا يدعون «مجموعة الأرض اليباب».

أما مبدعها، فهو توماس ستيرنز اليوت، وقد ولد في مدينة سانت لويس بولاية ميسوري الأمريكية في السادس والعشرين من شهر أيلول سبتمبر سنة ١٨٨٨، لأب يدعى هنري وير اليون إنجليزي الأصل.

تلقى اليوت علومه في جامعات هارفارد والسوربون وإكسفورد، وهو أحد أساتذة الشعر المعاصر، أتيح له أن يتبوأ مكانه في الصادرة بفضل ثقافته الواسعة، إذ كان يتقن الفلسفة واللاهوت والشعر والمسرح والنقد، وكان يسخر ثقافته هذه في الشعر.

منحته أربع عشرة جامعة بريطانية وأوربية وأمريكية درجة الدكتوراه الفخرية، كما منحته الحكومة البريطانية عام ١٩٤٨ وسام الاستحقاق والجنسية البريطانية، وفي السنة نفسها نال جائزة نوبل للآداب.

وفي الرابع من يناير كانون الثاني سنة ١٩٦٥ وافته المنية، بعد عمر أمضاه في الإبداع الشعري والنقدي والمسرحي، تاركا أثره الواضح في جيل من الأدباء والمبدعين في العالم كله.

زمن كتابة القصيدة

كتب اليوت أرضه اليباب في لوزان حين سافر إليها للاستشفاء عام ١٩٢١، وبعد أن قضى فيها بضعة أشهر جاء إلى باريس، وهنا عرضها على صديقه الحميم الشاعر الأمريكي «عزرا باوند» الذي قام بتنقيحها فحذف ما يقرب من نصفها، مبقيا على ٤٣٣ بيتا هي صورة القصيدة النهائية، وكان لتنقيح باوند فضل كبير على القصيدة واعترافا بهذا الفضل أهدى القصيدة إليه، فقال في مقدمتها:

«إلى عزرا باوند الذي يفوقني حذقا ومهارة»

مصادر اليوت في القصيدة:

اعتمد اليوت في شعره وقصيدته هذه بخاصة على ثقافة موسوعية عميقة ميزته عن كثير من شعراء العصر، غير أن هناك مصدرين أساسيين كانا عماده الأكبر، وقد أشار إليهما هو نفسه وهما:

«من الطقس إلى القصة الخيالية» للآنسة جسي وستون.

و«الغصن الذهبي» لجيمس فريزر.

أما الأول: ففيه تتبع للمعتقدات الدينية الأولى والوقوف عند منابعها وأصولها، وفيه تتبع لحفلات الزروع وجني

الكروم، والأساس الذي اتخذه المؤلف في دراستها هو المنهج الأسطوري. وأهم هذه الأساطير أسطورة تحكي قصة ملك قد حلت بأرضه وبشعبه لعنة السماء بسبب من آثامهم وشرورهم ومعاصيهم، فأصيب كل شيء على هذه الأرض بجفاف رهيب لكنه قد يزول إذا ما قام فارس شجاع برحلة طويلة عبر هذه الأرض، حتى يصل إلى قلعة الملك وهناك توجه له عدة أسئلة إذا ما فهمها فهما صحيحا وأجاب عنها زالت اللعنة وإلا استمرت الأرض في جفافها ومواتها.

وأما الكتاب الثاني فيعرض لآلهة القدماء كالإله تموز عند البابليين، والإله أدونيس عند الفينيقيين والإغريق، والإله أوزيريس عند المصريين القدماء، هذه الآلهة التي كانت رمز القوى الطبيعية فهي التي تهب الحياة للزروع وبواسطتها تتعاقب الفصول في دورتها المعهودة، كما يعرض بإفاضة لموضوعات طقوس الخصب التي كانت تمثل جزءا كبيرا من عادات الشعوب البدائية والتي تتضمن طقوسا جنسية جماعية وأضحيات بشرية، وكان يصحب هذه الطقوس تمثيلات رمزية للأحداث المتخيلة.

على أن اليوت لا يقتصر على هذه المقبوسات بل يتجاوزها إلى مقبوسات أخرى، أولها التصدير المأخوذ من «ساتيركون» لبترونيوس ونجد فيها كذلك مقبوسات المانية وفرنسية وحتى بعض السنسكريتية، إضافة إلى بعض الأبيات من التراث الإنجليزي. ولأجل ذلك كان على من يريد دراسة هذه القصيدة دراسة متعمقة، أن يعود إلى أصول هذه المقبوسات، لأن سياقها في اليباب يتأثر أو يتوضح بسياقها في النص الأصلي.

والحق أن هذه القصيدة تستعصي في كثير منها على الفهم، لأنها مليئة بالرموز، واليوت نفسه يعترف بهذا فيصفها بأنها «قصيدة مهوشة يعوزها التناسق» ومن أجل فك بعض الرموز قام بإلحاق مجموعة من الملاحظات والتعليقات عليها.

غير أن اقتباساته وتعليقاته هذه قد أثارت عليه ثائرة النقاد المحافظين إذ وصفوه بأنه: «يستعير شعره من الكتاب الآخرين، ثم إنه لا يقتصر على أن يستعير عبارات عارضة بل يستعير أبياتا بأكملها وبكثرة، فأنى لمن كانت هذه حاله أن يسمى شاعرا وهو لم يكتب كما يبدو بيتا واحدا» وقالوا عن تلك التضمينات والمقتطفات إنها «غامضة محيرة».

ما الذي تصوره الأرض اليباب؟

تصور الأرض اليباب العقم الشامل الذي أصاب الحياة الغربية عقب الحرب العالمية الأولى، ففدت حياة قاحلة أولى بها أن تسمى مواتا، موتا روحيا محا كل أثر للنشوة الروحية التي يهفوا إليها اليوت.

ولعل مرد الرعشة التي أحدثتها في التيارات الأدبية إلى أنها عبرت عن قلق الجيل وشعوره بالخيبة وعن جنون العلاقات الجنسية، وإلى أنها مثلت نوعا مبتكرا من المضمون والشكل والإخراج الفني ففيها انتقال مفاجيء من مشهد إلى آخر وتبديل في النبرة واختلاف عن التعبير الشائع في الصياغة المشذبة والمصفاة، وذلك باستثارتها لانفعالات جديدة أو ابتعاثها لفكرة مبتكرة بإيماءات وتلميحات ونبرات صوتية، ولئن لم يفهم القارىء أحيانا المغازي الخفية والإشارات الرمزية فإنه يشارك المؤلف

في عـواطفـه ويــدرك مقصـوده العـام، ويعيـش في الجو الذي حـاول ابتعاثـه في أبياته فالشعور المهيمن على القصيدة كلها هو القلق المرافق للعجز عن الإيمان.

أجزاء القصيدة

تتكون القصيدة من خمســة أجزاء: كل جزء منهـا يمثل حركـة موسيقيـة في هذه السيمفونيـة الكبرى التي تشمـل الخليقة بأسرها والبشرية جمعاء.

ووفقـا للتحليـل الـذي قـدمـه اليـوت للقصيـدة يعتبر تـريـزيـاس الشخصيـة المركزيـة فيها وهـو عراف أعمـى خنثوي وعلى ذلـك فهو يمثـل الجنسين في آن معـا وما يراه وتريزيـاس هو جوهر القصيدة كما أنه هو في حد ذاته تـاريخ للإنسان أو بعبـارة أخرى تـاريـخ موجـز (مخزون داخل فرد بعينه) لسقـوط الإنسان. وهو يؤمن بأن الانعتـاق الوحيد هو الموت لأن مـن الموت تخرج الولادة الثـانية، فـالموت والـولادة الثـانية يشكـلان دورة العـود الأبدي التـي هي بيـان لديمـومة الـزمن، وبذلك يقع الزمن في قلـب رؤية تريزياس غير أنه زمن الديمومة اللامحدودة.

الجزء الأول:

وقـد أطلـق عليـه اليـوت اسـم «دفـن الموتى» وهو يعبر عن انقلاب الحياة رأسا على عقب في هذه البرية التعسة:

إن نيسان أشد الشهور قسوة

فيه يخرج زهـر السوسـن من الأرض الميتة

وتختلط فيه الرغبة بالذاكرة

إذا فـزمـن أحـداث القصيـدة يقـع في نيســان، ونيســان هــو شهــر الــولادة والتجـدد ومن الطبيعـي أن يغدو أقســى الشهور بالنسبة إلى أرض أصابها الجدب.

إن اليوت يستخدم إيحاءات مألوفة عن الحنين إلى الربيع، وإن يكن قد أضفى على هذه الإيحاءات لونا قاتما عميقا عن طريق استخدام لفظتي «قسـوة» و«الميتة»، ومع أن الشـاعر لم يتعـرض بعـد للموضـوع الرئيسي - وهو مـوضوع الموت والبعث - إلا أنـه مما لا ريـب فيـه أن هذه الأبيـات القليلة تهيىء أذهاننا لهذا الموضوع.

إن سكان الأرض اليباب كما أسلفنا هم المجتمع الأوربي المعاصر حيث:

المدينة الزائفة

والجموع المتـزاحمة التي تعبر قنطـرة لندن

في فجر يوم داكن من أيام الشتاء

إنني ما كنت أخـال الموت قد طوى مثل هذا العدد الضخم

وتعالت الزفرات قصيرة متلاحقة

وثبت كـل واحد مـن القوم نظـره أمام قدميه

وســار الجميع إلى الـربوة العـالية ثـم انحدروا إلى شـارع الملك وليم

حيث كنيسـة القديسة مـاري وولنوث وساعتها

التـي كانـت تـدق السـاعة التـاسعـة بصوت حزين

هناك رأيـت أمرد عرفتـه فاستـوقفته مناديا: «ستتون»

ألست أنت الذي كنـت معي في حديقتك العام الماضي

هل بدأت تنبت؟ وهل تزهر هذا العام

أم أن التربـة قــد تـأثــرت بهذا البرد المفاجىء؟

آه لعلك تبعد هذا الكلب عنها إنه صديق أمين للناس

وإلا نبشها ثانية بأظافره

إن المدينة بعد أن كانت رمزا للأمان والاستقرار في سالف ما مضى، أصبحت الآن على العكس تماما، أصبحت مدينة للموتى زائفة، وما هذه الجموع التي تعبر طرقاتها إلا جموع فارغة تقطعت بينها روابط المحبة والإخاء والتآلف والتآزر، وأن في تصوير اليوت لسكان المدن الحديثة وقد ثبت الواحد منهم نظره أمام قدميه لدلالة على قصر نظرهم وضيق أفقهم العقلي.

وإذا ما سألت عن الدين بينهم لم تجد شيئا مذكورا، فتراهم يمرون أمام كنيسة القديسة ماري دون أن تحمل لهم أي معنى، وأنى لهم ذلك وقد غرقوا في بحر الفسوق والشهوات والمادة ويا له من بحر مخيف مظلم.

وبينما تريزياس غارق في ذكرياته، إذ به يقابل شخصا يعرف اسمه ستتون كان اشترك معه في موقعة ميلاي منذ قرون مضت، وقد يبدو في هذا القول مفارقة، غير أن اليوت يريد أن يبين لنا أن الحروب في أهدافها ومراميها واحدة على مر الأزمنة، ولئن اختلفت أساليبها ووسائلها، فقد تكون الأهداف واحدة، والمعركة التي يشير إليها اليوت حدثت بين الرومان وأهل قرطاجة بسبب التنافس التجاري، وكانت الهزيمة نصيب الأخيرين.

الجزء الثاني:

وقد أسماه «لعبة الشطرنج» وهي تسمية مستمدة من مسرحية توماس ميديلتون «النساء يحذرون النساء» وفيها يذكر ميديلتون أن دوق فلورنسا قد تمكن من الاعتداء على بيانكا أثناء انشغال أهل بيتها في لعبة الشطرنج وهذه الحادثة تستدعي إلى ذهن تريزياس العديد من الحوادث المماثلة كأسطورة ديدونا ملكة قرطاجنة التي ورد ذكرها في الانيادة والتي وقعت في غرام اينياس، ثم انتحرت بعد أن هجرها، وكذلك علاقة كليوبترا بأنطونيو في مسرحية شكسبير.

وهدف اليوت من وراء هذا الجزء أن يصور العلاقات الزوجية، وما يصيبه من انتعاش وعطب أو جذب وتنافر وأسباب ذلك من مؤثرات داخلية ضمن الأسرة نفسها أو خارجية في المجتمع المحيط بها.

إن اليوت يقرر أن الحياة الزوجية قد أصابها الوهن والاضمحلال وتأثرت تأثرا بالغا بالآلية التي نعيش في وسطها والمادية التي نسعى وراءها، وإذا فنحن نفتقر إلى العاطفة والحب.

الجزء الثالث:

وقد أطلق عليه تسمية «عظة النار» وهي في الأصل تسمية لخطبة ألقاها بوذا على الكهنة والنساك، ومفادها أن كافة الأشياء التي نتلقاها عبر الحواس أو عبر العقل هي في الحقيقة مشتعلة، فيسأل الكهنة عن طبيعة النار فتأتي الإجابة لتقول: إن الأشياء تحترق بنيران الجهل والشهرة والانفعال والبغضاء ونيران الألم عند الولادة والموت ثم بنيران البؤس والحزن واليأس والقنوط.

في هذا الجزء من القصيدة تتزاحم ا لصور الشعرية، لتعبر عن مشاكلنا الاجتماعية والأخلاقية التي نعيش في وسطها، وإليوت من وراء ذلك يبغي الوصول إلى منابع الشر المتأصلة في

النفس البشرية. وهو مرة أخرى يعود إلى أسطورة الملك الصياد، ففي كتاب جسي وستون «من الطقس إلى القصة الخيالية» أن بعض الفتيات الجميلات كن يترددن على المعبد القريب من قصر الملك الصياد وذات يوم اعتدى عليهن رجال حاشية الملك فاغتصبوهن وسلبوا ما عندهن من أوان ذهبية فمنذ ذلك اليوم حلت اللعنة على الأرض اليباب، واليوت إنما يذكر هذه الأسطورة ليشير إلى ما يجري الآن على شواطئ نهر التايمز، وخاصة في أمسيات الصيف الصاخبة التي تسودها العلاقات المريبة بين الجنسين، إنه يشير إلى هذا الفساد المخيم على كل أرجاء المجتمع، والذي أدى إلى أن يتصدع كل ركن من أركانه فعم القحط وتناثرت أشلاء الموتى تحركها الجرذان يمنة ويسرة، ولأجل هذا نرى تريزياس «يهرب من ضفاف التايمز إلى بحيرة ليمان قرب جنيف وهناك يأخذه البكاء على هذا المجتمع المتضع».

ومن الصور التي أوردها اليوت للشهوة العارمة التي أصيب بها المجتمع الأوربي والتي لم يعد يمكن السيطرة عليها صورة هتك عرض فتاة الآلة الكاتبة.

الجزء الرابع:

وقد أسماه الموت بالماء «وهو أقصر الأجزاء في القصيدة، وفيه يبين كيف أن عنصر الماء لا يقل خطرا عن عنصر النار في هلاك الناس:

مات فلبياس الفينيقي منذ أسبوعين
ونسي صياح طيور النورس وارتفاع مياه البحر
والربح والخسارة
والتقط عظامه في هدوء
تيار منخفض فأخذ يعلو ويهبط
ويتمثل مراحل حياته كلها وشبابه
إلى أن دخل الدوامة
أيها الوثنيون أو اليهود
يا من تديرون دفة السفينة وتيممون شطر مهب الريح
اذكروا فليباس وهو من كان ذات يوم لا يقل عنكم طولا وأناقة

إن فليباس سقط في البحر، فأخذت تتقاذفه الأمواج فنسي كل شيء عن تجارته إلى أن ابتلعته الدوامة، كناية عن الاستسلام المطلق لما تخفيه لنا الأقدار، ثم أن في علوه وهبوطه كناية عن المكاسب التي أحرزها والخسارات التي لحقت به.

وإذا كانت مدام سيزو ستريس قد تنبأت من قبل عن الموت غرقا وتحققت هذه النبوءة في فليباس الفينيقي، فإن على تيريزياس أن يفكر جديا في طريق آخر لنجاته من الفخاخ المنصوبة له في الأرض اليباب بعد أن ثبت له أن البحر غادر يطوي النفوس بين أمواجه طيا، ويقلب الأجسام رأسا على عقب في دواماته إلى أن تمزقها الأسماك وتبتلعها حيتانه.

الجزء الخامس:

في هذا الجزء الذي سماه اليوت «ماقاله الرعد» سيبدأ تريزياس برحلة طويلة عبر الصحراء، وقبل أن يبدأ يتذكر المسيح، ثم يبدأ رحلته العصيبة في الأرض اليباب، وهنا لا يجد طعاما أو شرابا أو مأوى يلجأ إليه فلا يدري ماذا يفعل:

حيث الصخور بلا ماء
نعم الصحراء جافة والطريق مملوءة بالرمال

فهي طريق ملتوية عبر الجبال
والجبال صخرية بلا ماء
لـو وجـدنـا الماء لتـوقفنـا عـن السير وأطفأنا غلتنا
لكنـه من العسير علينـا أن نتوقـف أو نفكر بين الصخور
حيث العرق جاف والأقدام في الرمال
آه لو وجدنا الماء بين الصخور
هنا لا يمكنك الوقوف أو الاسترخاء أو الجلوس
السكون أيضا قد فارق الجبال
وحل محلـه الرعـد بجفافـه وقحطه إذ كان خاليا من الأمطار
والوحدة قد غابت أيضا عن الجبال
وظهرت مكانها الوجـوه العابسة التي تتهكم وتزمجر
وواضـح أن العنصر الغالـب على هـذا الجزء هو اليأس والقنوط والعذاب النفسي ثـم الحيرة الشـديـدة، فقـد نضـب الماء، وجفت الأرض، وأصبحـت مأوى للبـوم والخفافيش
الخفـافيش ذات الـوجـوه التي تشبـه وجوه الأطفال تطير وقت الغسق
بـأصـــواتها المشئـومـة وتـرفـرف بأجنحتها
ثـم تنقـض بـرؤوسهـــا على الحائط الأسود
أما الأبراج فقد بدت أعاليها في أسافلها
تـدق نـواقيس الـذكـرى فنعـرف بها الدقائق والسويعات
وقـد انبعثت الأصـوات الغنـائية مـن الأحواض الفارغة والآبار الخاوية.
إن انقلاب الأبراج يعني انحسار الآمال وبلبلة الأمـانـي والغايـات، أما الأحـواض الفـارغـة والآبــار الخاويـــة فتشير إلى الهواجس التـي يتردد صداها في نفـوسنا بعد أن خلت مــن مياه المعرفة الحقـة، فلا غـرو إن دقت الأجـراس تعلن أن الخطـر محدق.
ويقترب تريزياس من نهاية رحلته
في هذا الكهف المتآكل بين الجبال
وعلى ضــوء القمـر الخافـت وحفيـف الحشائش
فـوق المقابـر المتداعـية حيــث يوجـد المعبد
نعـم لقد كـان المعبد خـاويـا والريـح ساكنة
ولم يكـن به نـوافـذ كما أن بـابه ظـل يتأرجح
والعظام الجافة التي بـه لا تصيب أحد بسوء .
أمـا الديـك فقـد اعتلى غصن الشجـرة الكبيرة وصاح بأعلى صوته
كوكو ريكو كوكو ريكو
وظهر وميض البرق بغتة وأعقبه نفحة رطبة
محملة بالأمطار
إن هــذا المعبد ورد ذكـره في الأســاطير القـديمـة بـاسـم «المعبـد الخطـر» إذ إن الطريق إليه محفوفة بالمخاطر، أما العظام الجافـة فتشير إلى الفرســان الذيـن عبروا الأرض اليبـاب وأرادوا إنقــاذهـا مـــن الويلات التي ألمت بما فيها، ولم يفلحوا في فهم السر مــن إقامة المعبـد، كما فشلوا في معـرفة القيمــة الـرمزيــة لتلـك الطريــق الموحشــة المؤدية إلى المعبـد فـالخوض في غمار عالم الموت السفلي بعظامــه المتناثرة كثيرا ما يـؤدي إلى كسب بعـض المعرفــة الروحية وتذكـرة الإنسان بالموت والفناء وبعث الـروح وحيويتهـا بعد أن تـوارى الجسد في الثرى.
لكن تريزياس لم يـدرك شيئا من هذه الحقائق شأنه في ذلك شـأن من سبقه من ذوي الشجـاعــة والإقدام الـذيـن أرادوا

الخير لهذه الأرض الخراب، فلا عجب إن كان المعبد خاويا والريح ساكنة، إن هذا المعبد هو رمز للقيم الروحية في عصرنا الحاضر قد أصبح خاويا لأنه لا يحمل أي معنى لنا الآن، فمن العسير أن نجد أي صدى لهذه القيم في العقلية التي تسيرها النفعية وتتحكم فيها المادية.

بعد هذا يتجه اليوت إلى الفلسفة الآرية يحاول مزج الفلسفات الحديثة بالمعتقدات الأولى للبشرة، فلقد ورد أن إله البراهمة القدماء براجاباتي قد صاح في تلاميذه بصوت من رعد، بعد أن أتموا دراستهم قائلا: «أعطوا بسخاء، كونوا رحماء، اكبحوا جماحكم». ويأخذ اليوت هذه الوصايا ليرددها بدوره، لكن تريزياس لم يستجب لهذه النصائح بل سار في غيه دون وعي منه مطلقا العنان لرغباته ونزواته تتقاذفه الأهواء يمنى ويسرى وتنقله إلى أجواء ليس له عهد بها من قبل، وفي خضم هذه الحيرة البالغة يختتم حديثه بقوله:

وجلست على الشاطىء
أصطاد والسهل القاحل خلفي
فهل في مقدوري أن أبعث شيئا من النظام في هذه الأرض
لقد تداعت قنطرة لندن ثم هوت وسقطت
أما هو فقد ألقى بنفسه وسط النيران التي تطهر النفس
آه أيها العصفور صاحب القلعة المهدمة
لعلي أخفي حطامي وسط هذه المقتطفات المبعثرة
وسأريحكم بالقدر المناسب أما هيرونيمو فقد عاد إلى جنونه
أعطوا بسخاء وكونوا رحماء واكبحوا جماح أنفسكم

إذا فتريزياس قد فشل فشلا ذريعا في مهمته، وهي إنقاذ الأرض اليباب مما هي فيه وإعادة الخصب والنماء إليها، فشل لأنه لم يدرك شيئا من الوسائل القويمة لهذا الخلاص وهي العطاء والرحمة وضبط النفس فما زالت دوافع الأنانية تتحكم فيه، هذا إلى أنه غير مستعد للرضوخ إلى أحكام الماضي الأخلاقية، ثم إن سؤاله نفسه هل في مقدوري أن أبعث شيئا من النظام في هذه الأرض؟

سؤال استنكاري يحمل معه الإجابة بالنفي فقد عجز عجزا تاما عن إصلاح أراضيها وتبدد بالتالي وميض الأمل الذي كان يراود أهلها.

المراجع

ثورب، ويلارد، الأدب الأمريكي في القرن العشرين، ترجمة مصطفى حبيب، مصر، ١٩٧٧.

جبر، د. جميل، الأدب الأمريكي في مختلف عصوره، دار الثقافة، بيروت، لاتا.

عبدالنور، جبور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٧٩.

روزنتال، فرانز، شعراء المدرسة الحديثة، تر. جميل الحسن، المكتبة الأهلية، بيروت، ١٩٦٣.

متى، د. فائق، اليوت، نوابغ الفكر الغربي، دار المعارف بمصر، ١٩٦٦.

ويجر، ويليس، الأدب الأمريكي، تر. د. نظمي لوقا، دار المعارف بمصر، ١٩٧٧.

اليوسف، يوسف سامي، الأرض اليباب، ترجمة ودراسة، مجلة الآداب الأجنبية، دمشق، العدد ٤، ١٩٧٤.

ثريا البقصمي

في مجموعتها القصصية

(رحيل النوافذ)

قبل الدخول إلى الخطاب في مجموعة (رحيل النوافذ) القصصية للأديبة والفنانة التشكيلية ثريا البقصمي لابد من الإشارة إلى أنها تمتلك ناصية الإبداع القصصي وتتميز بموضوعات تبدو للوهلة الأولى ضمن قائمة الموضوعات التي يسهل على المبدع في القصة والرواية اقتناص أحداثها إلا أن القراءة الواعية تثبت أن الحدث جديد ومدهش ... بعيد كل البعد عن العادي، وعن مجاراة الموضوعات التي لها علاقة بالمعنى - قريبا أو بعيدا - وخاصة فيما يتعلق بموضوع الحرب، وأمر آخر مارسته الأديبة في كتابة القصة هو الفن التشكيلي حتى أن المتلقي بكل أنواعه يشعر أنه أمام لوحات مرسومة بفنّيه، وإذا كانت حداثة الشعر البصري كائنة بوعي تشكيلي فإن الأديبة ثريا البقصمي مزجت في بناء القصة القصيرة بين اللغة الشاعرة والحدث القصصي والذكريات المشحونة بالوهج الواقعي.

وثريا البقصمي من مواليد الكويت

١٩٥٢، تكتب المقالة والقصة القصيرة منذ أواخر الستينات، وقد صدر لها:

١ـ العرق الأسود (مجموعة قصصية) ١٩٧٧.

٢ـ المرسم الحر ورحلة الـ ٢٥ عاما (نقد فني) ١٩٧٨.

٣ـ السدرة (مجموعة قصصية) ١٩٨٨.

٤ـ شموع السراديب (مجموعة قصصية) ١٩٩٢.

٥ـ مذكرات فطومة الكويتية الصغيرة (قصة للأطفال) ١٩٩٢.

نالت جائزتين في كتابة القصة عامي ١٩٦٨ ـ ١٩٦٩، ونالت جائزة مؤسسة الكويت للتقدم العلمي في مجال القصة والرواية عن مجموعتها القصصية (شموع السراديب) عام ١٩٩٤.

عملت ثريا البقصمي في كلّ من جريدة القبس والوطن، ومجلة العربي، وترجم العديد من قصصها إلى اللغات الانكليزية والروسية واليابانية، وقد ترجمت مجموعتها (شموع السراديب) إلى الانكليزية.

وهي متحصّلة على (ماجستير) في الفن التشكيلي ـ تخصص رسوم كتب ـ من موسكو عام ١٩٨١ ... وقد أقامت العديد من المعارض الفنية في العديد من دول العالم وحصلت على جوائز وميداليات كثيرة في هذه المعارض.

أما مجموعتها (رحيل النوافذ) الصادرة عن مطابع المنار، الكويت ١٩٩٤ فتقع في ثمانين صفحة من الحجم المتوسط وتضم عشر قصص زيّنت كل قصة بلوحة تشكيلية من رسم القاصة ذاتها.

-٢-

يكاد الحدث يكون موضوعا ذا جسد واحد، لكنه يضم عشرة أعضاء هي قصص المجموعة ففي قصة (قلبها الأخضر) تصوّر لنا (يوسف) جريح حرب جيء به إلى سرداب المنزل (القبو) الذي يمثل في عرف الناس الملجأ أيام الحرب، وأمرت سعاد أن تكون ممرضته وطلب منها أن تعتني به، ولا تفشي سر وجوده.... طلب منها فنجان قهوة وقراءته ففعلت:

ـ أترى البقعة البيضاء؟؟ إنها تعني الفرج القريب.

ثم منحته ابتسامة عذبة وأكملت قراءة الفنجان.

وعدها أن يزوجها من قريب لها، وعند نقله إلى مكان آخر طلب منها أن تقرأ له فنجان القهوة للمرة الأخيرة فاكتشفت:

ـ إن بقع اللبن مازالت داكنة بلون عينيه، بلون سماء مدينتها المحروقة بلسعات القذائف.

وفي قصة (رجل بلا عينين) تبدو هي في شغف لرسم شوقها وتشكيل عينيه لأنها اكتشفت أنه رجل بلا عينين، واكتشف هو أنها امرأة شوقها بلا شواطيء.

ثم أخذت تصف أنواع التعذيب التي يمارسها رجال الاحتلال، هذا ما جعلها تنسى (أمر العصافير، والشوق، وزنود البحارة) لأنها وجدت (الزمن الحالي مقبرة لكل المشاعر الإنسانية الجميلة) ونجد في نهاية القصة كيف أنها زارت ذلك الشاطيء المستلقي باسترخاء، وبأناملها المشحونة بالغضب رسمت وجهه على جسد الرمل الأصفر، وعندما غمر الرسم زبد الموج بزغت من خلف السحب الرمادية عينان مشبعتان

بالحزن.

وفي قصة (كانت هي الشاهد) يقدم لنا الحدث فنانة تشكيلية أعطيت لفة قماش من قبل رجل جاء مرسمها ليرسم عليه ما تشاهده من فظائع الاحتلال، وتكون شاهدا على ذلك، علما أن هذه اللفة جهزّت لتكون كفنا لعدد من الذين قضى عليهم الاحتلال، إلا أن عسكر هذا الاحتلال أصر (لتبق الجثث مكدسة أمام باب المجمع تحمل رائحة الموت إلى الطوابق العليا، إلى أسرّة الأطفال).

وتظلّ لفافة القماش ترسم الوجوه الخضراء الغريبة، بينما الريح المدوية في الخارج تحمل زعيق النوارس البحرية (العسكر اغتصبوا البحر .... العسكر سرقوا أكفان الموتى).

وفي قصة (دائرة البساطير) يأتي الحدث على فتاة تقع تحت عذاب سجان الاحتلال وهي عارية، تخاطب هذا السجان متوسلة:

ـــ بردانة ـ بردانة استرني ... أريد بطانية...!

فتأتيها الإجابة:

ـ الأوامر أن تبقي عارية

ارتجف جسد الفتاة بشدة لمرور قشعريرة نتجت عن اختراق سهام الصقيع لأحشائها، ازداد التصاقها بالحائط، وفي انتظار الموت رفعت رأسها المتعب لتقرأ أسماء من سبقها إلى الموت، وقد حضرت هذه الأسماء على الجدار، أغمضت عينيها تنتظر، لكنها فتحتها من جديد لتجد الزنزانة مملوءة بكرات اللحم العاري تئن .. وكل واحدة تتوسل:

ـ بردانة... بردانة ... استروني.

أما قصة (صور معكوسة) فالحدث فيها يجسّد أربع صور في الصورة الأولى رجل يستحم ويقول لزوجته:

ـــ هيا يا امرأتي أغرقيني بالماء والصابون فهذا الجسد الغضّ تراكم عليه وسخ وسخم معتقلهم الكئيب.

ثم تذكر كيف كان ينام واقفا فقال لزوجته:

تصوّري هذا السرير كان أمنية غالية خاصة في ذلك المكان الذي لم أجد فيه شبرا واحدا يحتله جسدي، فأرض المعتقل الأسمنتية الرطبة القذرة كانت تشهد صراعا يوميا بين أجساد الأسرى.

وفي الصورة الثانية يعكس الحدث حركة امرأة تحاول أن تجد مخبأ لتضع فيه مصاغها بعيدا عن أيدي العسكر وعندما لم تتوصل أخذت تلبس قطع الحلى وهي تهمس من خلال دموعها:

ـ ليسرقوني مع ذكرياتي العزيزة ... ليسرقوني ... ليسرقوني.

وفي الصورة الثالثة مشاهد تجمع الناس أمام الجمعية التعاونية لنهش المواد الغذائية.

وفي الصورة الرابعة تبدو مشاهد العربات العسكرية في الشوارع وهي تعانق أجساد الناس.

وفي قصة (ثقوب في الذاكرة) شبهت القاصة ثريا البقصمي ذاكرتها التي أنهكتها عملية الاسترجاع المضنية بقماش لوحة شدّت على إطار خشبي وقد امتلأ جسد اللوحة الأبيض بثقوب الرصاص. ورصاصة أصابت جناح طائر نورس بحري، وأخرى أصابت جذع شجرة طيبة، ورصاصة طائشة ثقبت صدر سحابة ... كثيرة هي الثقوب التي أصابت اللوحة إلا أنها توقفت عند ثقب ذكّرها بقريبها الأخصائي بأمراض العظام الذي لاقى الكثير من الرفس والسباب وهو في الزنزانة وقد نجا من الموت بأعجوبة.

وتتحدث القاصة في قصتها (رحيل

النوافذ) عن نافذتين، نافذة القلب التي ظهرت في حياتها أيام عرفت رجلها الذي اخترق بعواطفه المتوهجة كل حواجز النوافذ المشرعة، والمغلقة، والنافذة الثانية هي النافذة المطلة على حديقة المنزل وعلى الباحة الخلفية لبيت الجيران.... كان ذلك أيام كانت في الخامسة عشر ربيعا من عمرها، وها هي اليوم تعيش حياة جديدة بإطار قديم، وتعود النافذة الثانية لتلازمها كظلّها ولم ترعبها رؤية أشكال الآليات العسكرية وهي تعذّب الإسفلت.

لقد أوصاها قبل أن يخرج من المنزل:

ـ حبيبتي لا تقلقي سأعود ... ابتعدي عن النافذة.

إلا أنها لم تجد مكانا أفضل من النافذة لتكون محطة انتظار حتى تعبت... سحبها النعاس إلى عالمه العذب، ولم يوقظها سوى اليد العريضة التي مسحت على شعرها، ثم ضمّها زوجها صاحب اليد إلى صدره قائلا:

ــ هل يمكنك أن تتخيلي أني قضيت الليل كله خلف نافذة في شقة سكنية بطلب من أفراد المقاومة لرصد حركات مخابرات الاحتلال.

وتبينّ قصة (العجز الأبيض) حدثا يرصد كاتبة أرادت أن تمارس الكتابة إلا أنها لم تستطع، وقد مر شهر دون أن تغيرّ من بياض الورق، وزوجها على الرغم من أنه يعرف السبب الذي يعود للصدمة النفسية التي تلقتها صبيحة يوم الاحتلال، إلا أنه لم يكف عن مطالبتها بكتابة أي مقال يحتل صدر منشور يواجه قوات الاحتلال، لكنّها توضّح أن عدم كتابتها:

ــ لم يكن للخوف من الاعتقال، بل كانت تلك الصور المشوّشة المتناقضة المتراكمة في داخلي، والتي لا تجد لها منافذ تعبيرية لتخرج كما حشرجة الاحتضار من مداد قلمي.

وتمنّت أن تملك شجاعة صبي كتب بالأصابع على جدار مدرسته «يسقط الاحتلال».

أما القصة التاسعة فإنها تبين كيف أن «عمر خليفة» ـ التي حملت القصة اسمه عنوانا ـ الذي يعتبر أقدم موظف حكومي في المجلة التي يعمل فيها وقد تذّكر مكتبه في الوزارة التي تصدر المجلة ومحتويات هذا المكتب (مذكراته الخاصة، أحدث كتاباته الشعرية، مسوّدة كتابه النقدي الأدبي الجديد، رسائل ابنه طالب الطب في ألمانيا، صورة حفيدته، صور أولاد ابنته، ألبوم صور العائلة، جواز سفره) .... فانطلق نحو الوزارة دون هياب من تفتيش حراس الاحتلال لمبنى الوزارة ... تمكن من احتضان عدد من الأوراق، وأمام البوابة الخارجية هبّت ريح قوية بعثرت الأوراق، فركض خلفها وهو يصرخ: (تعبي، عرقي، ذكرياتي، أيامي الحلوة) أثار صراخه وركضه غضب أحد جنود الاحتلال، فهجم عليه بشراسة وأشبعه ضربا وركلا، ففاضت روح (عمر خليفة) وبعض الأوراق استبدلها بجثته.

ويأتي الحدث في القصة الأخيرة (أشجار بعقوبة) ليصف لنا معتقلا والبكاء العلني للأسرى وزوارهم أشبه بـ (معزوفة مقدّسة) وشرعية البكاء كسرت بحدّة كل أعراف الخجل.

-٣-

بعد ذلك ماذا تريد الأديبة الكويتية ثريا البقصمي في مجموعتها (رحيل النوافذ)؟! إنها قدمت لوحات قصصية

أدانت بها العدوان بوعي فنّي جسّدت فيها نماذج من أدب المقاومة وقد تجاوبت مع النضال الشعبي، حتى أنها وضعت في مستويات النص اللغة الشاعرة - تعبيريا - لأنها تخدم المعنى، وهذا ما يجعل اللفظ من معطيات ومقومات القصة جماليا، كما كان الفن التشكيلي من أصول النص القصصي في كثر من قصص المجموعة وخاصة في (رجل بلا عينين، كانت هي الشاهد، صور معكوسة، العجز الأبيض) حتى أن الشخصية الرئيسة في أغلب القصص كانت امرأة، وليس المهم - الجنس البشري - امرأة أو رجل - ولكن في الإبداع الذي عرف القصة زاوج بين الذات ومفهوم الجماعة - أي بين الأنا الفردية وأنا الجماعية -.

كما أن ثريا البقصمي لم يكن ولعها بالضمائر بقدر اهتمامها بالأفعال لتشخيص معاناتها، والجملة لديها بنوعيها - الإخباري والإنشائي - جاءت مكللّة بالسهل الممتنع لأن ثريا البقصمي كما يبدو ترسم أبعاد الكلمات - مكانا وزمانا - بإيقاع عفوي - ويصدّق ذلك قولها في الصفحة الستين (هذه القدرة اكتسبتها بالخبرة والممارسة، ومازلت أذكر كيف كان الورق الأبيض مدسوسا بشكل دائم في جوف حقيبتي اليدوية).

الرمزية
بظلال كلاسيكية

● الجزائر / بوزيد حرز الله

«لونجة والغول» توسطت الطور التاريخي الذي شملته الرواية الجزائرية، والتي اتخذت من هذه الحقبة الخصبة (روائيا)، محورا زمنيا لها.. وهي فترة ما قبل الاستقلال وما بعده.

فهي تقف بنا وقفة طويلة أمام ظاهرة الاستعمار، لتبحث عن أغوار الانعكاس الاجتماعي والنفسي للطبقة الشعبية، وتسوق لنا تفاصيل التجربة العاصمية في مباشرتها للانعتاق والحرية كأداة سياسية وبديل.

«لونجة والغول» التي تعتبر من أحدث الروايات التي ظهرت على الساحة الأدبية الجزائرية مؤخرا، هي اجتثاث حدث ما من أحداث التاريخ لإقحامه في عالم الأسطورة، حتى تتضاعف قدراته على الإيحاء، ويقوى تأثيره.

في «لونجة والغول» تتحول الأسطورة إلى وسيلة احتجاج ونقد، رسمت عالما مألوفا، أشياؤه وأشخاصه وأحداثه مألوفة.. دون أن تتخذ مع ذلك مظهرا شبحيا!

ذلك هو شأن البنية الروائية لـ«لونجة والغول» في مجانستها لبنية العالم

الواقعي، وقيامها مثله على العامل الزمني في مداخلته للأحداث البشرية، وتجسيمها لمداها الأساسي.

وللرواية مادتها وشخوصها وأسلوبها، نفس هذا التفاعل مع الزمن إلى حد التطابق معه، ذلك «أن الشخصيات ليست كائنا من (لحم ودم) بل تشكيلة من الدلالات»، وهذا حسب «غولدمان» والتي تنصرف إلى تحديد ذات بشرية ما بصدد ممارسة الوظائف الأساسية التي تتركب منها الحياة، ومنها وظيفة المساهمة في القيم المعنوية والفكرية والوجدانية سواء برفضها أو بإصلاحها أو بنقلها كما هي.

جمعت «لونجة والغول» بين تقنيات الأسلوب التقليدي بزخرفه الفني، والتناول التاريخي بشيء من الاستحداث في الرؤية والطرح، لذا كانت صورة حية من الواقع العاصمي في ارتباكه بين استعباد في واقع مفروض، وسراب حرية مستهجنة الملامح.

لكن الرواية لم يقتصر اهتمامها على التسجيل والتصوير فحسب، بل حاولت أن تفسر وتفهم وتحلل وتقترح، إلا أن كثرة المتناقضات وطبيعة الظرف نفسه لم تيسر عليها مهمتها، فجاءت شهادة على حقبة تاريخية قبل أن تكون محاولة لتجاوز عصر نحت في ذاكرة التاريخ.

فأول ما يشد المتلقي في هذه الرواية عنوانها، الذي ينبعث في الثقافة الشعبية المحلية، والمحمل بمعان كثيرة يحسن الوقوف عندها، فـ«لونجة» اسم لفتاة ورمز للبهاء وللصفاء.. والجمال البديع، أما «الغول» فهو بشاعة المنظر والخبث.

اختيار الكاتبة«زهور ونيسي» لهذا العنوان لم تسق إليه مجرد الصدفة، والغالب على الظن أن حوافز كثيرة دفعتها إليه بوعي منها أو بغيره.. والاحتمال الأول أقرب إلى الصواب، لذا على العنوان أن يحظى بحقه من الدراسة والتحليل.

استعارة الرمز الاسطوري كعنوان لروايتها، نابع من قناعتها الشخصية التي ترسبت في التركيبة الشخصية الفكرية (الثقافية عموما) للكاتبة، فبالقراءة الأولى تظهر أنها تعالج التفاصيل اليومية للحياة في حي عريق عاصمي «كالقصبة»، التي اخترقت سمعتها الأقاليم وذاع صيتها في كافة المعمورة، القصبة احتضنت أوجاع أهلها بحنان ورفق، رغم اختلاف ثقافاتهم وأعمارهم.. تباين مستوياتهم الاجتماعية، إذ صورت لونجة بفصولها السبعة طرفي المعادلة في الطرف الأول (أنا القصبة.. يسموني البهجة ويسموني زينة البلدان.. عذراء بين الأبكار وريمة بين الأيام) ص ٢٦.

أما الثاني فهو الاستعمار بتسلطه، وامتلاكه لرقاب الناس وقوتهم المشخص في شخصية «المسيو جاك» (المعلم الكبير) صاحب مراكب الصيد في «باب الدزيرة».

ومن جهة أخرى ضاع الرمز داخل النص الروائي وسط مجريات روائية فرضتها الكاتبة، وشكلتها بقالب جاهز فرضته على القارىء، وكنا بذلك أمام نص تاريخي لمنطقة أو قلعة تاريخية صامدة تستحق أكثر من إشادة، إلا أنها عادت في الفصول الروائية المقسمة إلى التبسيط في التفاصيل الأخرى (انطباعات شخوصية، سلوك الأبطال «اهتماماتهم، انشغالاتهم..»).

هذا عن التركيبة الزمنية للعنوان وانعكاسها على الجو الروائي، أما السمات الغالبة في بناء النص الروائي في «لونجة والغول».. كانت الصفة الأحادية

للأسلوب وطغيان الكلاسيكية الزخرفية في الإيراد القصصي والحوادث الاستعراضية لحياة البسطاء في القصبة، فهي تخص موضوعا واحدا ينتمي إلى نفس السياق والزمن، إذ يدفع إلى تواليها الترابط المنطقي والاشتراك في بناء حدث جوهري ظاهر، إلى إعداد تطورات جلها منتظر.

فجاءت على شكل وقائع ومشاهد وانطباعات وذكريات ترتصف ارتصافا فسيفسائيا على حسب ما تشاؤه الكاتبة، فإن الأسلوب قد استجاب للبنية، فإن لم تكن جديدة فهي على الأقل اتخذت من البناء الروائي الكلاسيكي أسلوبا لها، وهي تثبت أن «لونجة والغول» قد استوحت بنيتها من واقع الخمسينيات للزمن، واستقراء للشخصيات الأساسية..

فكانت «مليكة» البطلة ذات السابعة عشرة ربيعا، تلطمها التساؤلات المبهمة التي تحاول عبثا فك طلاسمها. ذلك القدر الذي ارتبط «بالعدس» كمركز للفقر المدقع.

«مليكة» رمز لفتاة جزائرية تسكن بين أسوار القصبة في تلك الفترة الهامة من تاريخ الجزائر، لأنها تقترن بما حاوله الفرد الجزائري من كسر للقيد والانعتاق، وما بذله من جهود ليعيد الابتسامة لتلك الوجوه التي لم تعهد حياة الحرية، وبات استحضار معناها القوي بتجاوز حدود اجتهادهم!.

إلا أن هذ الفترة بتفاصيلها (الاجتماعية) لا تزال نكرة عند البعض، فشخصية البطلة «مليكة» بدت مشتتة تفتقر للثقة بنفسها.. لكن تركيبها لشخصية تتميز بمرحلتين، فقبل زواجها.. كانت تعاني من مركب نقص إزاء مستواها الاجتماعي وتذبذب في الحالة النفسية، وعدم استقرار في تحديد مواقفها، أما بعد زواجه فقد تحددت ملامح شخصيتها كزوجة وفية، محبة وراضية بما قدر لها.

لكننا نلاحظ أن «مليكة» بعد التحاق زوجها بصفوف المجاهدين واستشهاده في ميدان الشرف، لم يعترها شيء من الاعتزاز بل انزوت وانهارت.. وهي التي عاشرت مناضلا بأفكاره وتصرفاته (الناضجة)، لذا فشخصية «مليكة» يلفها اهتزاز يجعلها غير محددة ولا واضحة الملامح.

(..«مليكة امرأة خجولة.. مترددة، تكره الصراع، تبحث دائما عن الأمان، تحسب لكل خطوة حسابها، تتحاشى الوقوع في الاصطدامات الصغيرة، والكبيرة تخيفها، تزرع الرعب في نفسها، تعرقل كلماتها وخطواتها، خطأ ما يدفعها إلى المزيد من اليأس والتردد والانطواء، خطأ تحسه ولا تراه، خطأ في اللعبة كلها، منذ أن خرجت من بطن أمها إلى يومها ذلك، خطأ في لعبة الحياة هذه.. خطأ ما لا مصدر واحد له، وربما له مصدر واحد، لكن ما هو هذا الخطأ إنها لا تدري..) ص ٩٦.

بهذا تحرر «زهور ونيسي» الروائية ملامح بطله روايتها، والتي نحسها لعبة تمتلك الروائية مقاليد تحريكها، بل وتحديد تصرفاتها وردود فعلها.

«مليكة» شخصية مفتعلة، كثيرة التردد يسكنها الشك في كل الأشياء التي تحيط بها، الشك الذي يقتل ارتجالية تصرفاتها، لكننا لاحظنا من خلال الفصول السبعة للرواية وصفحاتها المائة والاثنين والاربعين صفحة، طغيان شخصية «مليكة» التي رمت بظلالها على كل التفاصيل، ومنه جعلت من الشخصيات

الأخرى ثانوية يقتصر دورها على شخصيات مساعدة في إبراز تفاصيل روائية تنحصر في دور تاريخي سردي أو مجرد حاشية تحيط بـ«مليكة»، لكي لا تكون في أرضية روائية جرداء.

أما والد «مليكة»، محمد، شخصية مغلوب على أمره يصارع الظروف من أجل لقمة العيش.. بسيط بساطة الحياة ويعاني استغلال بشعا، يتفادى الحوار الذي يدخله دائرة جدلية تفضحه أمام نفسه قبل غيره.

«أحمد» زوج مليكة العامل البسيط، المناضل الكتوم، المتشبع بروح ثورية تربوية، لكنه سلبي في ردود فعله، وعامل السلبية لديه يكمن في أنه يرتبط بإنسانة تجهل الأمور البسيطة منها والمعقدة.. ولم يحاول مساعدتها في فك طلاسمها.

أما الشخصيات الأخرى، فتكاد لا تظهر تقريبا كونها في مجملها في نسب متفاوتة، وهي كلها تشكو من تصدع مراجعها وتداخلها. وتفتقر إلى مواقف ثابتة وواضحة واعية من الزمن حتى تحدد بمقتضاها موقفها من الحياة ودورها فيها.

وقد جاءت «لونجة والغول» بمواقف روائية غزيرة ومتنوعة، إذ تشمل حقولا من الحياة الاجتماعية كثيرة ومتعددة، ويمكن اختصارها فيما يلي:

● ظاهرة الأحادية.. التي حافظت على مستوى اجتماعي واحد، وتحكمت بعدها في توالي المشاهد ونسقها، هذه الطبقة التي تسكن في قلعة تاريخية كالقصبة لم تكن لها ثقافة سياسية واسعة.

لكن «زهور ونيسي» حاولت بأدوات روائية تحريك تلك النزعة لديهم.. لكن دون جدوى لأن لا الثقافة ولا المستوى الاجتماعي للأفراد يسمحان بذلك.

● جانب آخر أكثر جلاء، وقد أخذ حصة الأسد من السياق الروائي لـ: «لونجة والغول»، إذ أخذت بعدا اجتماعيا بمفهومه الصرف، فركزت على تحديد المستوى الاجتماعي لسكان القصبة قديما (الخمسينيات)، كما لم تهمل جانب التقاليد والعادات العريقة في أعرق حي في العاصمة وهو «القصبة»، وبهذا أخذت الرواية بعدها الثقافي الاجتماعي.

و«لونجة والغول» إثبات روائي بانقلاب الأسطورة إلى صناعة تستعير مادتها من الموروث والمادة القصصية، علاقة «الحزن» في البعد الرمزي الذي لم يستوف حقه من الصورة والتعبير (طبعا بأدوات قصصية) من شأنها أن تعطي لـ«لونجة والغول» الأسطورة بعدها كـ«رمز ثوري».

ويبقى أن «لونجة والغول» امتداد كلاسيكي في عالم الرواية الجزائرية في فترة تألقت بظلالها وعرفت بالفكر الإصلاحي. رواية لم تستهلك طاقتها التصويرية في تحديد ملامح القصبة بقدر ما حاولت أن تغوص في كواليسها، فهي تبحر في أغوار التاريخ بقلم رزين، متأهل.. أثبتت وجوده داخل المنظومة الأدبية بجدارة.

ماركس

بين نهاية التاريخ وتفكيكية ديريدا

● عمر كوش

الكتاب:
«أطياف ماركس» كتاب جديد للفيلسوف الفرنسي جاك ديريدا، ويشغل ديريدا حاليا مكانا هاما في الفلسفة الفرنسية، وينتمي إلى الجيل التالي لسارتر، جيل ميشيل فوكو ولوي التوسير وجيل دولوز وجان فرنسوا ليوتار وغيرهم. أصل الكتاب محاضرة ألقيت خلال جلستين في ٢٢ و٢٣ نيسان عام ١٩٩٣ في جامعة كاليفورنيا. قدمها ديريدا كتحية لذكرى كريس هاني، المناضل الأفريقي الجنوبي، الذي اغتيل في العاشر من نيسان من نفس العام. وترجم الكتاب إلى العربية د. منذر عياشي، بأسلوب سلس، وبجهد كبير، ولا يسعني إلا أن أحيي ذلك الجهد.

الظهور الأول للشبح:

يبدأ ديريدا كتابه باستهلال يقول فيه: يتقدم شخص، أنت أو أنا، ويقول: أريد أن أتعلم، أن أحيا. أخيرا، ولكن ماذا؟

تعلم أن يحيا، أنه لأمر غريب، فمن يعلّم؟ وممن يتعلّم؟

هذا السؤال المحير، يبدو أنه لا يجد تفسيرا إلا بين موت وحياة، وهو خارج السياق كونه يشكل تركيبا غامضا، وهو مستحيل بالنسبة لكائن حي، لأن تعلم الحياة هو تعلم متباين بين موت وحياة.

«ولا يمكن أن يتم إلا بين حياة وموت، لا في الحياة ولا في الموت وحدهما»

وهذا أمر لا يعهد به إلى الأشباح. وهو سؤال خارج السياق ـــ مع أن السياق يبقى مفتوحا ـــ ومن غير جملة، وليس للزمن، لا يحدد الزمن، أي زمن، ليس هذا الزمن: يتقدم الشبح، يخرج الشبح، يعود الشبح ثانية..

ـ لكني رأيته: «إنني روح أبيك» هكذا يخاطب الشبح هاملت.

إذن، يجب الكلام عن الشبح، بل وإلى الشبح، ومعه «ولكن أخيرا. أريد أن أتعلم أن أحيا».

أخيرا. ماذا؟ أنتعلم أن نحيا مع الأشباح؟

«هاملت (....): أقسموا.

الطيف تحت الأرض: أقسموا، (يقسمون).

هاملت: اهدئي. اهدئي أيتها الروح القلقة. الآن.

أيها السادة.

أستسلم إليكم من كل قلبي.

إن الزمن خارج محاوره، فيا أيها المصير الملعون.

الذي يريد أن ألد لكي أنضم إليه

هيا، فلندخل معا».

«إلى أين» و«أين» وأين غدا؟. إنها أسئلة عن ذلك الذي سيأتي من المستقبل وذاهبا نحوه، والذي سيتجاوز كل حضور بوصفه حضورا للذات، أو على الأقل لا يجعل ذلك الحضور ممكنا «إلا بدأ من حركة الانفصال والفك والتباين مع الذات» وأي معنى لهذا السؤال «إلى أين؟» هل هو موجه إلى الاحياء، أم إلى الأموات؟ ماذا يعني بالنسبة إلى أولئك الآخرين الذين ما زالوا غير موجودين هنا. أو غير أحياء الآن «سواء أكانوا قد ماتوا، أم لم يولدوا بعد، أو أمام الذين سبق لهم أن ماتوا، ضحايا الحروب أولا، ضحايا العنف السياسي أو شيء آخر، ضحايا الإبادات القومية، والعنصرية، والاستعمار، والجنس أو شيء آخر، ضحايا الاضطهاد الامبريالي الرأسمالي أو ضحايا كل أشكال الأنظمة الكلانية». إنه سؤال ليصل، ذلك إذا وصل، وأنه ليسأل عن ذلك الذي سيأتي فيما سيأتي: «إلى أين؟ وإلى أين سنذهب غدا، وإلى أين ستذهب الماركسية، وإلى أين سنذهب معا؟ إنه السؤال الرئيس، يطرحه ديريدا، ثم يستنطقه، ويستجوب نفسه عنه، فيبدأ من موقع معين، من الجملة الأولى في البيان الشيوعي «شبح يطوف حول أوروبا، هو شبح الشيوعية» كي يجعل هذا الموقع ممكنا للكتابة وفضاء فعليا للنص والتفكيك.

إذن شيء ما يفسد دولة الدانمارك. منذ الظهور الأول للشبح. كل شيء يبدأ بظهور الطيف، أو بانتظار هذا الظهور: «الشبح: أصغي إليّ.. إنني روح أبيك». هاملت يصغي للشبح، هذا الشبح هو روح الملك. لكن الملك جثة. إذن الملك شيء. وحين يستعد هاملت لكي يتبع الشبح. يسأله مارسيلوس (الشكاك) «إلى أين؟ ثم

يخاطب هاملت الشبح قائلا: «إلى أين ستقودني؟. تكلم لن أذهب معك إلى أبعد من ذلك».

شكسبير يظهر الشبح على خشبة المسرح للمرة الأولى في تاريخ المسرح، لكنه يرشد ماركس إليه «شبح يطوف حول أوروبا». وكان أن أصغى ديريدا إلى الطيف حين أعاد قراءة «البيان». ثم يتبعه في «الايدلوجيا الألمانية» وفي «نقد الاقتصاد السياسي» وفي «رأس المال» وفي «الثامن عشر من شهر برومير لوي بونابرت». إذن الشبح موجود في امتلاء الحضور، وليس علينا سوى انتظاره «ليسم عودة الطيف بوسم الحي الموعود».

إنه ولادة منتظرة، لا يمكن التأكيد أنه سيلد مجددا في قلب ذاته، ولا يمكن إلا أن يلد من خلال تكرار يرجع صعدا إلى ما قبل لحظة ولادته: يدخل الشبح، يخرج الشبح، يعود الشبح ثانية. ملكية الشبح قد سرقناها منه، من ماركس، سرقناها من لحظة الولادة، (على يد الماركسيين أنفسهم)، ولا مفر من الانبعاث الجديد (يولد الشبح ثانية) ولسان حاله يقول: لكثرة ما مت، فإنني قد انتهيت إلى خلود حقيقي وليس إلى موت سابق للولادة ولا حق للحياة، ذلك ما يميز شبح ماركس. أن نموت، ثم نبعث مع ذكرى وجودنا السابق، فهذا هو فقدان الوعي أو الاغماء.

هذا الشبح، كما هو هاملت. حال أمير دولة فاسدة، «لن يباغت الآن أوروبا! في مجيئه»، فقد احتل مكانه في البيت الأوروبي (السعيد)، وتحول إلى وسواس يسم وجود أوروبا نفسه منذ القرون الوسطى إلى الآن، وكما يقول فاليري على «هاملت الأوروبي أن ينظر إلى الآلاف من الأطياف» وأن يحدد ظواهرية الطيف التي تعطي «النفس ظهورها الطيفي»، ولكنها تختفي في هذا الظهور. في مجيء العائد نفسه أو في عودة الطيف». هكذا يفتش ديريدا عن مكان كلامي للتفكيك وللترابط البنيوي، كي يتوجه إلى الشبح، يعاشره، يتعايش معه يكلمه: «أنت متعلم، فكلمه يا هوراتيو» كما قال مارسيلوس.

ماركس مرة أخرى

الآن وقد مات ماركس «وخاصة وأن الماركسية تبدو ذاهبة في تفسخ كبير، كما يقول بعضهم»، فإننا نستطيع أن «ننشغل بماركس من غير أيما ازعاج، يقوم به الماركسيون، ويقوم به، لم لا، ماركس نفسه «أي يقوم به» شبح يتابع الكلام. إننا سنقوم بالمعالجة بصفاء وموضوعية ومن غير انحياز: متبعين القواعد الأكاديمية، ومحترمين معايير التفسير التأويلي، والفقه اللغوي، والفلسفي». إن ماركس فيلسوف كأي فيلسوف آخر «على الرغم من كل شيء «وبعيدا عن الدوغمائية والايدلوجيا التي نسجتها دول وأحزاب، ونقابات وتجمعات هنا، وهناك، فإن ماركس «جدير بأن يظهر في برامج شهادة الاستاذية التي كان ممنوعا منها خلال زمن طويل»، وماركس في النهاية ليس ملكا للشيوعيين وللماركسيين وللأحزاب، وليس ملكا لأحد. وديريدا فيلسوف الاحتجاج والشك بكل قيم الميتافيزيقية واللوغوس يروي تجربة جيله الذي تأثر بشكل أو بآخر بماركس، وهو يروي لنا «قراءة النصوص وتأويل العالم الذي كان الإرث الماركسي قطعا يشكل فيه ـ وهو إرث ما زال باق وأنه إذن سيبقى ـ من جهة إلى جهة أخرى، عنصرا حاسما، وأنه ليس من

الضروري أن يكون المرء ماركسيا لكي يستسلم إلى هذه البديهة.

ماركس مرة أخرى «فلنقرأه كما نقرأ فيلسوفا عظيما «آخذين بعين الاعتبار «الشيخوخة» الممكنة، التي تحدث عنها ماركس وانجلز نفسهما، و«تاريخيتهما» الي لا تختزل جوهريا، فأي مفكر حذر بهذا الخصوص وبهذا الشكل الواضح، ومن نادى بالتحويل القادم لأطروحاته بالذات؟ هي عودة لماركس، لأنه «ليس ثمة مستقبل من غير ماركس» وأنه لن يكون كذلك، من غير تذكر ماركس ومن غير ميراث ماركس».

أطياف ماركس:

«أطياف ماركس، فلماذا هذا الجمع» .

«هل يوجد أكثر من واحد، جمهرة مثلا؟».

هل يعني سكانا من الأشباح؟ أم أنها أطياف من غير «أي تجمع ممكن». هل المقصود طيف من غير لحم؟ ومن غير واقع خاص، ومن غير فعالية، هل هو طيف زعم أنه ماض؟ إن لم يكن كذلك سوى شبح كما اتفق على تسميته، فلماذا أقلق أوروبا منذ قرن ونصف من الزمن؟ ولا يزال يقلق العديدين في كل أنحاء العالم؟ فلنفعل ما يمنع مجيئه في المستقبل. غير أن «الطيف في حقيقة الأمر هو المستقبل» وكانت أوروبا القديمة تقول في القرن الماضي: يجب عليه ألا يجسد لا جهرا في الحياة العامة، ولا سرا». ولقد «تشكل في منتصف القرن الماضي تحالف ضد هذا الطيف، ومن أجل طرد الشر، ولم يسمّ ماركس هذا الانغلاق التحالف المقدس» وستقوم «كل قوى أوروبا القديمة في مطاردة مقدسة تدعمها كلاب الصيد ضد هذا الطيف». وستتحالف قوى أوروبا الجديدة كذلك في هذه المطاردة المقدسة. وفي كل مكان في العالم. «في النظام العالمي الجديد (الذي يقترح المترجم تسميته بالأمر العالمي الجديد) حيث تمارس أيضا هيمنة هذا العلم الجديد، أريد أن أقول هيمنة الولايات المتحدة، وأنها لهيمنة حرجة، لكنها أكثر حرجة، لكنها أكثر اطمئنانا من أي وقت مضى» والصورة الأبوية «للأب المقدس البابا، الذي استشهد به ماركس وقتئذ، لا تزال ماكثة اليوم، وذلك في شخصية إلا فيك البولونى الذي يتفاخر، وهذا ما يؤكده غورباتشوف، بأنه لم يكن له شأن في انهيار الكلانية الشيوعية في أوروبا وفي ارتقاء أوروبا التي ستكون من الآن فصاعدا ما كان يجب أن تكون دائما كما يرى: أي أوروبا مسيحية، وأن روسيا لتستطيع مجددا، كما في التحالف المقدس للقرن التاسع عشر، أن تشكل جزءا منه».

أطياف ماركس، كما يسميها ديريدا، هي صورة معينة، قام ماركس بوصف مجيئها، ورحب بحدوثها، وقد كانت «الشيوعية بهذا الخصوص طيفية دائما، وأنها ستبقى كذلك: إنها ستبقى دائما مما سيأتى، وتتميز، كما الديمقراطية نفسها، من كل حاضر حي مثل امتلاء الحضور بنفسه، ومثل كلانية حضور فعلي مطابق لها ذاتها، إذن تستطيع المجتمعات الرأسمالية أن تتنفس الصعداء أخيرا».

لقد انتهت الشيوعية منذ انهيار المذاهب الكلانية في القرن العشرين، ولكنها لم تكن موجودة. وأن الذي كان لم يكن سوى شبح، لكن الشبح لا يموت أبدا، إنه سيبقى على الدوام مما سيأتى، وسيعاود المجيء». ديريدا يمسرح الكلام، ويدعونا للتأمل المشهدي: شبح أو خيال «محسوس غير محسوس، مرئي غير

مـرئي، الطيـف يرانـا أولا، ومـن الجهـة الأخـرى للعين وينظر إلينـا حتى قبـل أن نراه، أو حتـى قبل أن نرى، فنحـن نشعر بأننـا مراقبـون، ونشعر في بعـض المرات بـأنـه يـلاحقنـا حتـى قبـل أي ظهـور، وخاصةأنـه يرانا أثناء زيارة مـا، وهاهنا يكون الحدث لأن الطيف هـو من الحدث» هكذا تنشأ لدينا عقدة مارسيلوس ولسان حالنا يقول: كلِّمه يا ديـريدا، فأنت متعلم. تـاريـخ حرب لا رحمة فيهـا بين أطـراف متضامنة وخائفة مـن الشبح عموما، من شبح الآخـر، ومن شبـح الذات بـوصفه شبحا لـلآخر، فـالحلف المقـدس ترهبـه الشيوعية، وقد أقام ضـدها حربا لا تزال قائمة ولكنهـا حرب ضد طرف هـو نفسه ينظمه الذعر من الشبـح، ذلك الذي يوجد في مواجهتـه، وذلك الـذي يحمله في ذاتـه «ومن هنا يمكن القول إن الكـلانية النازية والفـاشيـة قد وجـدتـا أنفسهما تـارة في الجانـب وتـارة في الجانـب الآخـر لحرب الأشبـاح هـذه، وثمـة أشبـاح في هـذه المأساة».

العالم اليوم:

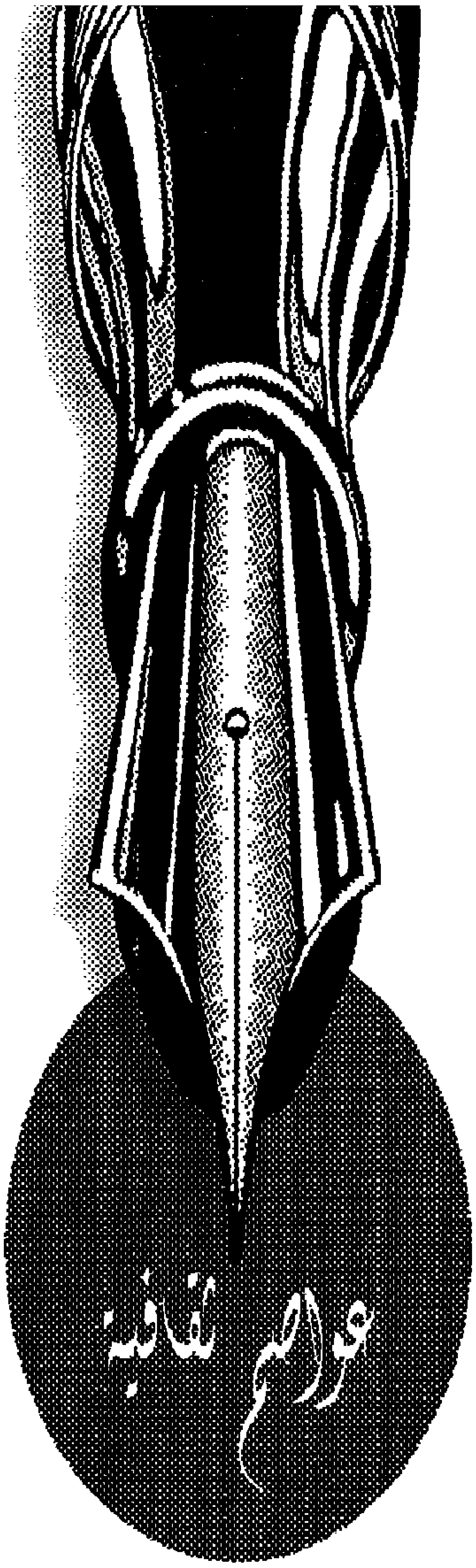
ديـريـدا في هذا الكتـاب يطـرح أسئلـة عديدة، تمتد وتتسـع معها مساحة التفكيك لتشمل كـل الميتافيزقيـة الغربيـة والعقل الغربي، هذا العقل الـذي يفككه من طرف إلى طـرف، ضمـن استراتيجيـة شـاملـة للتفكيك انطلاقا مـن مستوى معين للنص والأثـر، و«لتقانتهما الأصليـة». ويأخـذ بـإمكانيـة الإحـالـة إلى الآخر، إذ يسجـل الغيرية والتنافر والاختـلاف، والتقانه، في حدث الحضـور وفي حضـور الحضـور للشبح، وللشبحية والتشبيـح. وفي سياق ذلـك لا تصمـد أطروحـات كـوجيـف وفـوكويـاما عـن نهايـة العالم و«نهايـة التـاريخ» و«الإنسـان الأخير». فـالزمـن خارج الـوصل كما يقـول هاملـت، وكلمة أزمة لا تكفـي لإعطاء متصـور كاف عـن العالم اليوم، والديمقراطيات الغربية التي عنوانها الـديمقراطية أو الحيـاة البرلمانية ليس فقـط مغلوطا، ولكنـه يمارس نفسه أكثر فأكثـر في فسحة شعبية عامـة قلبتها بعمـق الأجهـزة التقنيـة ــ الهاتفيـة ـ الإعلاميـة، والإيقاعات الجديدة لـلأخبار ولـلإتصـال واستعـدادات القـوى التـي تمثلها وسرعتها، ولكـن قلبتها أيضا، وفي النتيجـة، طـرق التملـك الجديـدة التـي تنفذهـا، والبنية الجديدة للحـدث وطبقته التي تنتـج (إنها تنتج، وتجدد، وتـدشن، وتكشـف، وتحدث، وتبين في الوقت نفسه: ان المقصـود هنا هـو متصور الإنتـاج في علاقته مع الشبح).ثم يعدد ديريدا جروح النظام العـالمي الجديد بكتابـة برقيـة من عشر كلمات. ترى هل هـي الوصايا العشر! ويتساءل بعـد ذلك عن الخطـاب وحقوق الإنسـان التـي يُنادى بها، هـذا الخطـاب سيبقـى غير منطقـي مع نفسـه «مـا دام قـانـون السـوق «والـديـن الخارجـي» والتفـــاوت في التطــور ـــ العلمـــي، والعسكري، والاقتصادي، يحافظون على تفاوت فعلي يسـاوي في بشاعته البشـاعة الراجحة اليوم أكثر من أي وقت مضـى في التاريـخ الإنساني: لم يسبق قـط للعنف، وللتفـاوت، وللاقصـاء، وللجـوع، وإذن للضـغط الاقتصـادي أن أثروا على هذا الكم من الكـائنات الإنسانية في تـاريخ الأرض والبشرية.

فعـوضـا عـن التغني بمجـيء المثاليـة الـديمقـراطيـة الليبراليـة وبـالسـوق الرأسمالي في بهجة نهاية التاريخ، وعوضا عـن الاحتفـال «بنهـاية الايـدلـوجيـات» ونهاية الخطابات التحررية الكبرى، يجب

ألا نهمل أبدا هذه البديهة المرئية عينا، والمصنوعة من عدد لا يحصى من الآلام الفريدة: ثمة كثرة من الرجال، والنساء، والأطفال، لا مثيل لها من قبل قد استرقت، وجوعت أو قد اجتذب من الأرض» أمام هذه اللوحة السوداء «لصورة العالم اليوم وهناك الجروح العشرة لا بد من ماركس، وضرورة ماركس. فماركس لما يستقبل بعد.

«ماركس ما زال مهاجرا، مجيدا، ومقدسا، وملعونا، فهو ينتمي إلى زمن من أزمنة الفصل، وإلى هذا الزمن القائم خارج الوصل «حيث يشيد لنفسه بمشقة، وألم ومأساة، فكرا جديدا للحدود، وتجربة جديدة للبيت، للمنزل والاقتصاد، ما بين الأرض والسماء، ولذا، لا يجب أن نستعجل فنصنع من المهاجر السري منعا للإقامة.

لا يجب أن ندجنه، أو ندمجه لكي نتوقف عن إخافة أنفسنا معه، وأنه ليس من العائلة ولكن لا يجب أن يقاد مرة أخرى، هو أيضا إلى الحدود».



□ دمـشـق	علي الكردي
□ موسكو	د. أشرف صباغ

رسالة دمشق

معرض الخمسة (تصوير) والأربعة (نحت)

تجارب تبحث عن فرادتها!

● دمشق ـ علي الكردي

ظاهـرة المعارض التشكيليـة الجماعية، التي تجمع عـدة تجارب تنتمي إلى مدارس وأجيال مختلفة هي ظاهرة جديدة ـ قديمة، لكنها في كـل مرة تثير نفس التسـاؤل حول القـواسم المشـتركـة التي تبرّر تجاور مثـل هذه التجارب، وقد شهدت دمشق في الآونة الأخيرة عدة معـارض من هذا النوع نـذكر منهـا على سبيل المثـال لا الحصر معـرض الخمسة: فـاتح المدرّس، غسـان سباعـي، حمود شنتــوت، زهير حسيـب، وفـادي المدرّس، ومعـــرض النحــاتين الأربعـــة: مصطفى علي، أكثم عبدالحميد، زكي سلام، لطفي الرمحين.

في هـذه الـرسـالـة إطـالـة على هـذيـن المعـرضيين لتـأمـل التفارقات والتقـاطعات المشـتركة لهذه الظاهرة.

معرض الخمسة (تصوير)

لعل مسـألـة التناغم اللوني، وفرادة التعبير، والهاجـس الإنسـاني الـذي يشغـل حيّـزا واسعــا في فضـاء اللـوحـة، والتجـريـب التقنـي المتعـدد هـي القواسم المشتركة التي تجمع بين تجارب: فـاتـح المدرّس، غسـان سبـاعـي، حمود شنتـوت، زهير حسيـب، وفـادي المدرّس، حيث تـؤكد هـذه التجارب بتجـاورها على ديمـومـة الفـن، والإبـداع الإنسـاني وهواجسه الفكرية والجمالية.

وعليه، مـا تزال لـوحات فـاتح المدرّس تعبق بـرائحة الأرض وألـوانها الترابيـة الأخاذة، حيـث تأخذ اللـوحة نظـر المتلقي

نحو اللامرئي بامتداده اللانهائي البعيد، الذي تطل من وراء أفقه ـ على نحو شفيف ـ وجه فلاحة طيّبة لتضفي بجلال حضورها حنان الأم التي تحتضن الأرض وتؤكد على التمسّك بترابها.

وإذا كانت عناوين اللوحات (مقالات فلسطينيات، أطفال الحجارة) مفاتيح لموضوعاتها، فإن الحدث السياسي الذي يؤكد على حضور الانتفاضة الفلسطينية، ومواضيع الصراع العربي ـ الاسرائيلي، لا يطغى على جماليات اللوحة التي صاغ الفنان حلولها التشكيلية بقدر كبير من الاختزال والترميز والايحاء مستخدما اللون بقدر كبير من السخاء والمرونة، وعلى نحو يؤكد على المحتوى الإنساني بتشخيصات ذات دلالات رمزية موحية.

من ناحيته، يستمر الفنان غسان سباعي في صياغة تجاربه التشكيلية التي تنتمي إلى المدرسة الواقعية ـ الرمزية ـ التعبيرية، مستلها موضوعاته من التاريخ، وعوالم الأسطورة وكائناتها الآدمية والحيوانية (الأسماك) في تشكيلات زيتية تجمع في ايقاعها بين مساحات لونية متعددة تتدرج على نحو متناغم ومدروس.

وحمود شنتوت بتجربته التعبيرية المتميزة، يعتمد على توزيع الظل والنور في تآلف متناغم على اللون، الذي يتوزع بدوره بين الكثافة الشفافية، حيث تتجه ضربات الفرشاة لتوزيع التلوين بكافة الاتجاهات.

وتظل المرأة كموضوع إنساني وجمالي، هي الموضوع الأثير لقلب شنتوت الذي عرف كيف يوظف حضورها الجمالي في فضاء اللوحة ليضفي عليها جمالا وقدسية تقترب في أجوائها من الأيقونة الدينية والشعائر الطقوسية.

أما أعمال زهير حسيب، فهي تتميّز بحوارها التقني، وذلك عبر الاستخدام الوظيفي لخامات ألوان الباستيل الزيتي والشمعي. يستمد حسيب موضوعاته من روح البيئة السورية (ريف الشمال السوري)، واللافت في تجربته، تلك الألوان الزاهية التي تستمد فرادتها من روح بيئته الفنية في ألوانها ومشاهدها البصرية الزخرة بالجمال والتنوّع الفني.

المدرّس (الابن) فادي، يتجه إلى مواضيع سريالية، في معالجة تقنية خاصة تعتمد على توزيع السطوح والخطوط والكتل بشكل ترابي، وبالاعتماد على التناغم اللوني، والخداع البصري كي يبرز التباين بين الحجوم والكتل الموزعة على لوحته في أبعاد خطوط هندسية مختزلة ومتآلفة ليشكل عبرها تكويناته المتفردة بأسلوبها.

معرض الأربعة (نحت)

الهاجس الإنساني، هو القاسم المشترك الذي يجمع بين تجارب النحاتين: مصطفى علي، أكثم عبدالحميد، زكي سلام، لطفي الرمحين الذيت عرضوا أعمالهم مؤخرا في صالة الأتاسي بدمشق، وذلك رغم اختلاف المادة الخام التي يستغل عليها كل فنان من هؤلاء: عبدالحميد (خشب)، سلام (نحاس)، علي (برونز)، الرمحين (بازلت)، وبالتالي اختلاف النتائج التي توصّل إليها كل فنان، من حيث طبيعة المعالجة التقنية، وما تفرضه المادة الخام من خصائص تفرض نفسها على أسلوبية التعامل معها.

فمادة الخشب، هي غير البازلت، من حيث المطواعية وقابلية التشكل، لكن ورغم صعوبة التعامل مع البازلت، إلا أن هذه المادة تضفي على المنحوتة جمالا وجلالا قملا تفرضه المواد الأخرى، ربما، لأن البازلت هو الأصل في النحت، أو لأنه ارتبط في أذهاننا بما توارثناه عن أجدادنا في الحضارات السورية القديمة، الغنية بآثارها العريقة المختلفة، وأيضا ورغم

صلابة البازلت، فهو يمنح ملمسا من نحتيا يعطي إحساسا بالقوة والصلابة، أما النحاس والبرونز، فرغم التشابه من حيث النتائج فإن كل مادة من هاتين المادتين تتمتع بخصائص معينة، وتحتاج إلى تقنيات خاصة في التعامل معها.

أما تعدّد مواد هذه التجارب وتجاورها في معرض واحد، يقف المتلقي حائرا لا يدري، لماذا هو مشدود لبعض الأعمال، ولماذا لم يخفق في داخله أي شعور تجاه أعمال أخرى؟! فهل المسألة هي مسألة البحث عن معنى؟! وإذا كان الأمر كذلك، فما هو المعنى الذي يقدمه الفن عموما، وهذا المعرض الذي يجمع أربع تجارب، كل منها تبحث عن إبراز هوية خاصة بها.

بالإمكان القول: إن الطريق إلى المعنى في الفن، هو أهم في المعنى ذاته، فأي موضوع عظيم، يمكن أن يتحول إلى مجرد تفاهة على يدي فنان فاشل، لا يحسن استخدام أدواته، وبناء عليه إذا قلنا: إن الهاجس الإنساني هو العامل المشترك بين هذه التجارب فمن السذاجة الاطمئنان لهذا الاستنتاج، لأن قضية الفن مسألة أعقد بكثير من هذا التصور الأولي الذي لا يلامس سوى إحساساتنا البدائية، فكيف إذا كان الأمر يتعلق بمجموعة من المنحوتات الماثلة أمامنا؟!

إن إحساسنا بالجمال النابع عن التناسب بين هيئة المنحوتات المعروضة وسطحها، وكتلتها يتفاوت بين منحوتة وأخرى لدى كل فنان، فمنحوتات الـ (علي) لفتت إليها الأنظار لأنها التعبير الإنساني بلغة الايجاز والبساطة في التحليل الهندسي للكتل، بينما لمسنا شاعرية الحركة النابعة من جمالية الكتل وانسيابية الخطوط الرشيقة في منحوتات الرمحين، ورغم التحوير غير المألوف للنسب في أعمال أكثم عبدالحميد، نجد ثمة توازنا غير واقعي بين الكتل في منحوتاته، وهذا بالذات ما منحها تلك الجمالية، التي عبّر عنها بحركة الجسد الأنثوي ومتشاقه الحيوي.

واستطاع زكي سلاّم توظيف الحركة الهادئة، للتعبير عن جمالية يطمح إلى مقاربتها رغم أنه اعتمد على الكتلة فقط، ولم يلجأ إلى حركة التوازن بين الكتلة والفراغ.

الصيغة

يقول هربرت ريد: «إن الأسباب النفسية التي تدفع الفنان إلى التعبير عن نفسه ضمن (صيغة) معينة يختارها هي أسباب غامضة، رغم إمكانية شرحها فيزيولوجيا».

إن الصيغة لا يمكن أن تكون عملا فنيا، بل يمكن القول: «إن كل عمل فني يتضمن دوما (صيغة) من نوع معين، ولكن ليست كل الصيغ أعمالا فنية.

لقد لمحنا بروز عنصر شخصي في منحوتات بعض هؤلاء الفنانين، وخصوصا أكثم عبدالحميد، الذي استطاع تضمين منحوتاته صيغة ما، تعني درجة معينة من الانتظام داخل الإطار الفني الذي حدده لنفسه.

الآخرون حاولوا الاجتهاد للوصول إلى مثل هذه «الصيغة» التي يبرز فيها «العنصر الشخصي»، لكن لا نستطيع القول: إنهم نجحوا في تعريفنا على أعمالهم قبل أن نشاهد تواقيعهم عليها.

إن العنصر البنائي (احترام الكتلة لذاتها كمقوّم في فن «النحت»)، والإحساس بالأشكال، والايجاز في التعبير، وإنسيابية الحركة، وسهولة الأداء، هي كلها عوامل مشتركة في هذه التجارب التي تبرّر لنا تجاورها، حيث كل واحدة منها تحاول أن تجد وتجتهد في الحث عن ذاتها، وصولا إلى فرادتها!.

رسالة موسكو

انطباعات حول الموسم المسرحي والمهرجان التشيخوفي العالمي الثاني

د. أشرف الصباغ

جاء الموسم المسرحي في موسكو غريبا وغامضا على نحو ما. وهذا لا يعني أنه جاء خاملا أو فارغا، فهو لم يكن كذلك اطلاقا في أي جانب من جوانبه، حيث ظهرت صيحات عالية، وعروض لامعة لأبعد الحدود، ونقاط ارتكاز قوية وان كانت غير واضحة أو ثابتة المعالم وخصوصا في الكلاسيكيات التي حملها ديستويفسكي وبوشكين وشكسبير على عاتقهم ـ كلها تقريبا ـ ومعهم الممثلون أيضا.

وقد قام المخرجون الكلاسيكيون بدور نشط في هذا المضمار، فجاءت مجمل العروض على مستوى عال جدا يقارب عظمة النصوص الكلاسيكية نفسها، مثل العرض الموسيقي الطريف للمخرج المعروف بيوتر فومينكو «البنت البستوني» بكل ما حمل من روح السخرية والتصوف والبرود، وعرض «خليستاكوف» للمخرج فلاديمير ميزويف. وكان الموسم بالفعل عبارة عن سلسلة متتالية من الصور المسرحية لكل النماذج بداية من الفولكلور وحتى الأشكال المعروفة حينما يقف خلف الممثل مسرح بكامله كما حدث في عرض «العرس» للمخرج سيرجي أرتيباشييف.

أشياء كثيرة ومختلفة، ولكن من أين تظهر تلك الملامح الشكوكية ـ ان جاز التعبير ـ على وجوه النقاد؟ ومن أين تداخل الانسان بشكل عام أحاسيس الغموض والتوتر وخصوصا في الموسم المسرحي

لعام ٩٦ في موسكو؟ هل من الممكن اتهام الكلاسيكيات نفسها بذلك؟ وهل يمكن اتهام المخرجين؟ أو اتهام الوضع العام في روسيا؟ خاصة وأن هناك ركودا فنيا عاما في روسيا تسبب في ايقاف عجلة انتاج الكوادر المبدعة، وأصبحت الساحة مقصورة فقط على الكوادر السوفيتية التي لاتزال تجاهد قدر المستطاع في دفع الدولاب إلى الامام بعيد عن الهوة. وبخصوص الكلاسيكيات، يبدو الأمر أنه قد وصل فعلا إلى حد الملل. وبما ان لكل شيء حدود، فياحبذا لو وضعنا أيدينا على الجديد والحديث والمعاصر. فهناك توق دائم يدفعنا نحو هذا الهدف مع عدم تخلينا — من قبيل الحذر — عن تساؤل يشغل الجميع حاليا: هل سيستمر هذا الوضع الكلاسيكي طويلا على الساحة المسرحية الروسية؟ وهل ستظل الكلاسيكيات العالمية والروسية مسيطرة تماما على الفراغ المسرحي الروسي؟ من قوانين الحياة، نعرف جيدا أن العيش في الماضي فقط، وعلى أمجاده، شيء غير ممكن، بل ونوع من أنواع العته والعبث. وعليه يجب التخلص من الحياة الكاملة في هذا الماضي ولو حتى بمزجه — كبداية ومع بعض التحفظات — حتى يتسنى لنا الخروج من هذا المأزق الصعب الذي تتسبب فيه عوامل كثيرة ليست كلها - طبعا - بأيدينا.

ومع ذلك، ففي الحقيقة نجد أن الدراما المسرحية الجديدة تذوب مثل قطعة الجليد بمجرد ظهورها على خشبات المسارح، على الرغم من تتبع الجمهور لها - على الأقل حتى الآن - كظواهر مسرحية نادرة وعابرة في آن واحد، وذلك بفضل الجهود المضنية التي تدفع بها إلى النور. وعروض مثل «تانيا - تانيا» للمخرجة أولجا موخينا في فرقة بيوتر فومينكو، أو «المجنون» للمخرج الكساندر مينشين على مسرح اليج تاباكوف لم تتغلغل بعد لا في وعي الجمهور، ولا في وعي النقاد، وهي التي يمكنها أن تفجر الأوضاع - الأوضاع المسرحية طبعا - وتعيد الأمور إلى نصابها على الرغم من أنها لم تقابل بعد مخرجيها الحقيقيين الذين يمكنهم تفجير طاقاتها الكامنة. وعموما فالمخرجون الشبان يجربون في مختلف الاتجاهات. وعلى سبيل المثال نجد في ذلك الموسم المسرحي عروضا متنوعة ومختلفة، ومتباعدة تماما، منها القديم والكلاسيكي، ومنها التقليدي جدا والتقليدي، ومنها الحديث والمعاصر، مثل عرض «الرجل المرح» على مسرح فاختانجوف، وعرض «وَصَلَ» على مسرح موسفييت، إلى أن نصل الى عرض «المجنون» وهو بالقطع مجنون وحاد كالسكين.

وعموما فالوضع لم يصل بعد إلى حد اليأس. وقد اعترف الجميع بخطورة الأمر، وهناك محاولات مختلفة ومتنوعة لتجاوز ذلك، وعلاج المشكلة بشكل صحيح وواضح. فحاليا يتم جمع أكبر عدد من الفنانين الشبان والجدد في المهرجانات الدائمة، فيشاهدون ويعرضون أعمالهم ويحصلون على الجوائز، وتم دفعهم إلى دوائر النجومية في المهرجانات العالمية رغم اختفاء الكثيرين بعد عرضهم الأول أو الثاني. وإلى جانب كل هذا فهناك المعامل التجريبية والنوادي والمحاضرات والمناقشات والموائد المستديرة، المكرسة جميعا للدراما المسرحية الجديدة، أو بالأحرى لصناعة جيل من الكوادر الشابة لمواجهة المرحلة الجديدة التي لايزال كل ثقلها على عاتق الجيل القديم. وكان من الممكن أن يكون كل هذا الجهد المبذول بدون فائدة، لو لم ينمو ويتطور شيء ما، ولكن هناك ماينمو، وما يتطور على الرغم من البطء والصعوبة، وبرغم أنه غير معروف حتى الآن اتجاه هذا النمو والتطور: هل في اتجاه الجدب والضياع، أم في اتجاه الارتواء الثقافي والمعرفي ومحاولة البحث في الذات

والعثور عليها، ومن ثم تحقيقها؟.... ان الآفاق مضببة للغاية لأن الحركة غير محسوسة على الرغم من وجودها.

ومما يزيد من صعوبة الوضع هو أنه في هذا الموسم المسرحي لم يكن محور الارتكاز الفني واضحا: الاتجاه، والنزعة، والفكرة الأساسية. ان لم نأخذ في الاعتبار ـ بالطبع ـ التنوع والديناميكية. ولم يكن من الواضح أيضا ذلك القائد المنتصر الذي كان من الممكن أن يؤدي ظهوره إلى وضوح ولو حتى الفكرة الأساسية لاتجاه الموسم المسرحي، ولا نستثني من هذا الأمر المخرج بيوتر فومينكو بعرضيه «تانيا ـ تانيا» و«البنت البستوني» اللذين يمكن قبولهما مع شيء من التحفظ. وحتى الآن لم يتمكن أحد من النقاد أن يلاحظ العلاقة الخفية بين هذين العرضين. هذا وينضم أيضا إلى فومينكو المخرج فاليرى فوكين الذي كاد يحتل كرسي القائد لهذا الموسم.

لقد لعب كل ماذكرناه سابقا دورا هاما في تلك العلاقة الشكوكية أو الشكية بهذا الموسم المسرحي. أما الشيء الذي لعب دورا مميزا ورئيسيا هو المفهوم الضمني الخفي الذي صب بشكل أو بآخر في مجرى هذا الموسم. مع أنه ـ الموسم ـ لم يطرح نفسه كشيء قائم بذاته، ولكنه بدا كتلة صعبة أو معضلة ضمن مجموعة هائلة من الصعوبات التي شكلت بانوراما من القضايا والاشكاليات المعقدة. فأين اختفى كل ما كان يجري على الساحة المسرحية الموسكوفية بما في ذلك المهرجانات والعروض المتنقلة؟ وقد حدث وأن ضم النقاد والمتتبعين العروض المسرحية الزائرة ـ غير الموسكوفية ـ إلى جملة عروض الموسم المسرحي في موسكو، وقد بدا ذلك وقتها شيئا غير طبيعي ومناف للمنطق، الا أنه مع الوقت أثبت صحته وجدارته في النهاية، وولدت تسمية «الفراغ المسرحي للموسم» الذي يضم كل ما يظهر على خشبات مسارح موسكو من عروض أجنبية أو محلية من مدن وأقاليم أخرى في روسيا.

وعلى اعتبار أن أقوى الانطباعات هو آخرها، فعلى مدى ما يزيد عن ثلاثة أشهر جرى سباق عالمي رائع في «المهرجان المسرحي العالمي الثاني المسمى باسم تشيخوف «والذي تحول تلقائيا إلى» المهرجان التشيخوفي المسرحي العالمي الثاني». ولقد حمل هذا المهرجان العديد من المفاجآت، أولها التنظيم الجيد على مستوى الحجم من ناحية، وعلى مستوى الأسلوب من ناحية أخرى، وطرح نفسه كشيء مختلف تماما عما يحدث في روسيا من سياسة واصلاحات وحتى فنون. وقد أقيم في اساسة على أرضية كلاسيكية شارك فيها الجميع، بداية من حاملي راية الثقافات القديمة ووصولا إلى العبثيين الذين يتم تسميتهم حاليا بكلاسيكي القرن العشرين. هذا إلى جانب بعض العروض التسجيلية والنزعات المحلية. وبدا المهرجان، رغم الأرضية الكلاسيكية، غير تقليدي في عمومه، وغير متحفى أيضا، حيث ظهر الاتجاه الكلاسيكي مضفورا بالقضايا والاشكاليات الآتية التي صيغت في مجملها داخل قالب معاصر، وبمعالجات مختلفة ومتباينة، وكل ذلك كان بطله ومؤلفه أنطون تشيخوف. وكلمة مؤلف هنا يجب أن تفهم بشكل أوسع من كونها صفة لكاتب نص ما، وانما «مؤلف هنا» تعنى أنه موجه العرض المسرحي، بل والمهرجان كله. لأن تشيخوف في هذا المهرجان قد تمكن بالفعل من ادارة وتوجيه حركته، واتجاهه، مظهرا بذلك قدرته ـ التي لاتزال ـ على الاخراج المسرحي، وخالطا كل الأوراق، وواضعا شروطه هو غير عابىء بالتنظيرات والادعاءات واقامة الحدود والفواصل. والقضية هنا لاتكمن في تغيير اسم المهرجان من «المهرجان المسرحي العالمي المسمى باسم تشيخوف» إلى

«المهرجان التشيخوفي العالمي»، وانما تكمن في تغيير توجه المهرجان نفسه، والذي اتضحت معالمه عام ١٩٩٢م، واكتملت في عام ١٩٩٦م.

لقد تم طرح مشروع هذا المهرجان في بداية «البريسترويكا» وأقيم لأول مرة عام ١٩٩٢م، حيث أخذ في هذه السنة اسم تشيخوف، ولكنه لم يعط له كامل، على اساس ان تشيخوف ذلك الكلاسيكي الروسي كان مجرد رمز فقط لمسرح القرن العشرين، في هذا المهرجان، أكثر منه تلك الشخصية الفعالة والنشطة في هذا المسرح - أي مسرح القرن العشرين - ولم تكن هناك نية على الاطلاق لمنحه صلاحيات وحصانات أكثر من غيره من المؤلفين والكتاب المسرحيين الآخرين. وأكثر من ذلك كان من الممكن أن تظهر على القفيشات أسماء نصوص تشيخوفية والعكس.

الا زن كل شيء قد جرى بحسن نية وبرغبة واضحة ومخلصة من المشاركين، ومن نوعية العروض التي شارك الروس. في نفس الوقت، وفي اطار الزمن الجديد نسبيا، طرحت مبادرة من أسفل، أو من القاع ان جاز التعبير، باقامة مهرجان آخر مواز اطلق عليه اسم «لنمثل تشيخوف» ضم وقتها ١٨ عرضا مسرحيا تشيخوفيا من جميع انحاء روسيا، وعلى مستوى الدراما والاوبرا ومسرح العرائس، وبعد ذلك انضمت على وجه السرعة المسارح التشيخوفية، والمخرجون المتخصصون في المسرح التشيخوفي من أمثال يورى اريومين - من موسكو - وميخائيل بيتشكوف - من فورونيج بأوكرانيا - بعد أن تمكن كل منهما من انجاز ثلاثيته عن أنطون تشيخوف.

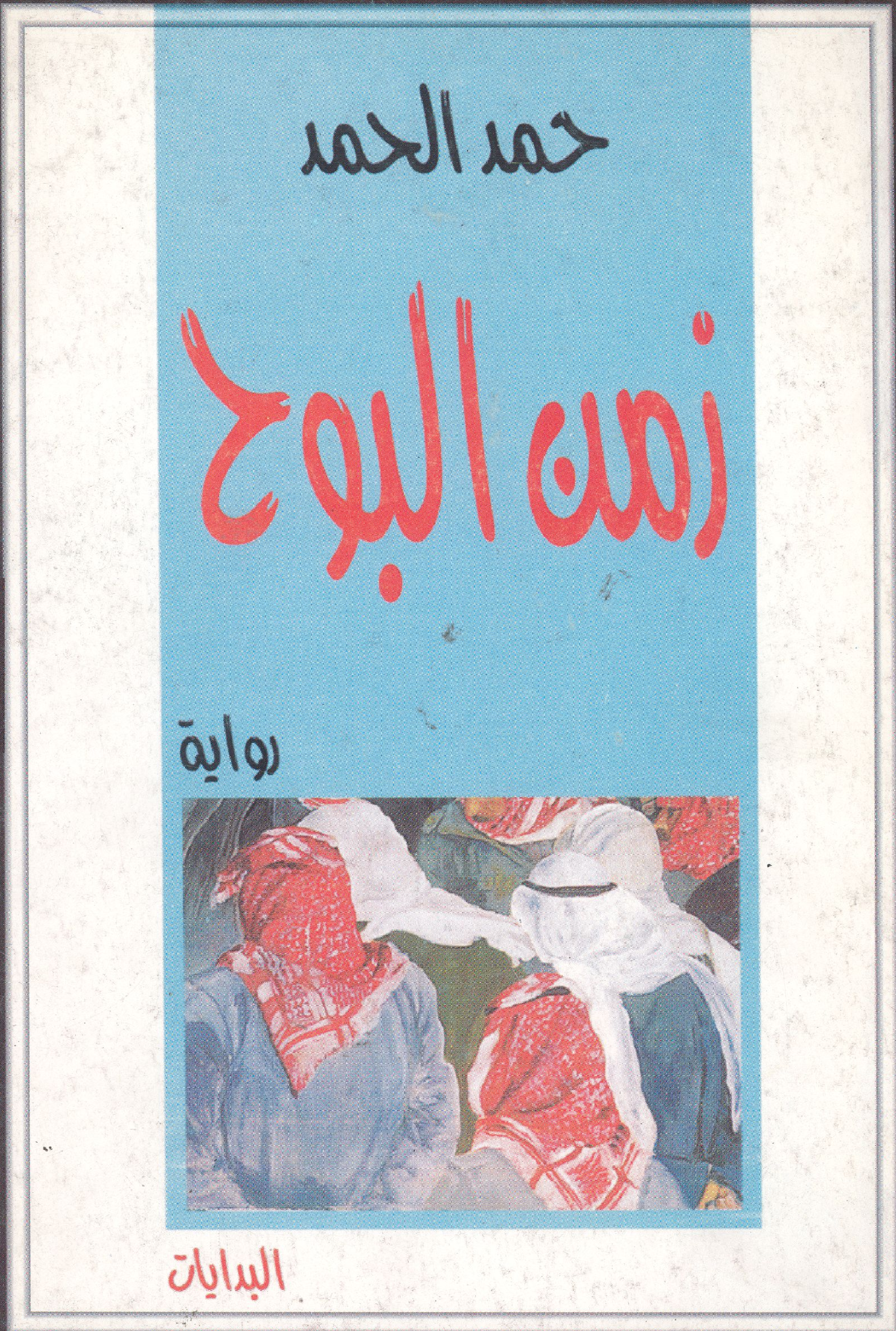
وفي المهرجان التشيخوفي العالمي الثاني انضم مهرجان «لنمثل تشيخوف» اليه فصار حدثا عالميا بكل المقاييس، لدرجة أن جورج ستريلر في رسالته إلى المهرجان أورد عبارة «موسكو - روسيا - أوروبا». وبقدر ما في الجملة من تقسيم جغرافي الا أنها جاءت لتوضح مجمل توجهات هذا المهرجان الذي ضم روسيا بكل مدنها وأقاليمها، وأوكرانيا وأستونيا واليابان وفرنسا والولايات المتحدة الامريكية وايطاليا والمانيا والارجنتين، وعشرات الدول الأخرى. علما بأن العروض التي قدمت في هذا المهرجان بلغت حوالي ٤٢ عرضا مسرحيا منها ١٤ عرض للنصوص التشيخوفية، وكان نجمة البارز المخرج والمفكر المسرحي العالمي بيتر بروك الذي أبدى اهتماما بالغا بكل التفاصيل في هذا المهرجان.

وفي رسائل قادمة سوف تتاح الفرصة للتعرض بشكل تفصيلي لأهم العروض التي جاءت في هذا المهرجان سواء كانت تشيخوفية أو عن نصوص لكتاب آخرين، لانه ضم بالفعل مجموعة غير قليلة من أهم المسرحيات العالمية، اضافة لمشاركة العديد من المخرجين المسرحيين العالميين فيه، من أمثال بيتر بروك (بعرض حول الأيام الرائعة)، وبيتر شتاين (بعرض الخال فانيا)، وجورج ستريلر (بعرض جزر العبيد)، ومارك زاروف (بعرض النورس)، وروبرت ستوروا (بعرض ماكبث)، وايمونتاس نيكروشيوس (بعرض الشقيقات الثلاث)، وكارين رايد (بعرض بستان الكرز)، وجريجورى كازلوف (بعرض الجريمة والعقاب).... الخ.

لكن الشيء الهام في هذا المهرجان، هو التعامل مع أزمة المسرح الروسي الحالية بجدية ووعي شديدين مبتعدا في كل الأحوال عن مظاهر البذخ والولائم والتوجه الاعلامي الرخيص، واضعا امامها مشروعا ثقافيا عالميا بكل المقاييس. وبالتالي تمكن من جذب اهتمام اعظم المخرجين المسرحيين العالميين، فأتوا بآخر ما توصل اليه الفن المسرحي في بلادهم.

لوحة الغلاف / الفنان الحروفي الجزائري: قاسمي عبدالعزيز

AL Bayan



صدر حديثا